EL NEOPERUANO

EL NEOPERUANO

ARQUEOLOGÍA, ESTILO NACIONAL Y PAISAJE URBANO EN LIMA, 1910-1940

GABRIEL RAMÓN JOFFRÉ

Municipalidad Metropolitana de Lima

SEQUILAO EDITORES

© Municipalidad Metropolitana de Lima

© Sequilao Editores, de Antonio Coello Rodríguez
Av. Tacna 592, of. 75 - Lima 1
E-mail : sequilao@gmail.com

© Gabriel RAMÓN JOFFRÉ

Impreso en Perú
Primera edición, Julio de 2014
1000 ejemplares

ISBN 978-612-46706-0-2

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú: 2014-06648

Diagramación : Juan Roel
Corrección de textos : Kristel Best, Rodolfo Monteverde
Diseño de carátula : Arturo Higa
Imagen de la carátula: Carro alegórico incaico de la Escuela Militar de Chorrillos con Cahuide en Sacsayhuamán, 1928. AHF/AC/9. Biblioteca Municipal de Lima.
Impresión : 2001 Offset Industry S.R.L.
Calle Los Corales 377, Lima 13.

Todas las traducciones son de Gabriel Ramón.

Prohibida la reproducción total o parcial de las características gráficas de este libro por cualquier medio sin permiso de los editores.

RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel

El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940.
Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, Sequilao, 2014.

historia urbana, historia del arte, historia de la arqueología, arqueología, Lima, nacionalismo

ÍNDICE

Proemio	7
1. Bailando en la huaca	13
2. Definiciones	19
3. La Patria Nueva	31
4. Expansión urbana y apropiación simbólica	39
5. Fijar la raíz	55
6. El inca indica Huatica	73
7. Una huaca ornamental	89
8. La estela del *neoperuano*	95
Bibliografía	107
Agradecimientos	121

PROEMIO

Todo estado tiene un patrimonio simbólico, compuesto por una serie de lugares, objetos, personajes, ritmos, sabores o temas. Cada uno de estos elementos posee un valor agregado que lo hace potencialmente representativo del conjunto nacional, de la patria. En el Perú, por diversas razones, el pasado precolonial ostenta ese estatus privilegiado, basta mirar los billetes y las monedas actualmente en circulación. Esto no es nuevo, desde inicios del periodo republicano las autoridades oficiales han recurrido repetidamente a esa simbología precolonial con fines políticos. El más elaborado de estos proyectos nacionalistas ha sido el *neoperuano*, un estilo generado y oficialmente promovido en el primer tercio del siglo veinte, especialmente durante el prolongado gobierno de Augusto Bernardino Leguía (1919-1930), el Oncenio. Este periodo se asocia también a la consolidación pública de la arqueología académica en el Perú y a una de sus consecuencias: la transformación de los montículos precoloniales que rodeaban la vieja urbe limeña en patrimonio nacional. En este contexto, mostraremos enseguida como el *neoperuano* fue también una estrategia retórica que modeló la manera oficial de relacionarse con el pasado remoto y sus restos materiales, los sitios arqueológicos. Una serie de casos identificables en el paisaje urbano capitalino, nos permitirá caracterizar el *neoperuano*, discutiendo su trayectoria para mostrar la renovada actualidad de su conflictivo legado.

a Sara Joffré

Si Jorge Chávez no ha muerto, y
vive en el corazón de los peruanos.
¿En el corazón de quién
vivimos los peruanos?

Luis Hernández, *Voces Íntimas*, 1971

1 BAILANDO EN LA HUACA

A fines de la década de 1930 en el patio principal de un flamante museo limeño se instaló la colorida maqueta de una huaca de la costa peruana. Técnicamente, era una sección del sitio arqueológico de Cerro Blanco (Nepeña, Áncash), filiado al estilo chavín. Esta monumental maqueta servía de escenario para realizar coreografías. En ellas participaban personajes ataviados con prendas inspiradas en una fusión de estilos ancestrales, precoloniales. En junio de 1937, Mary Kidder, esposa de un arqueólogo norteamericano de visita en Lima, aludió en su diario a una de estas *performances*:

> Hubo cuatro bailarines. Las mujeres vestían faldas prominentes, de bordes brillantes, blusas de algodón también chillonas, y numerosos collares; y los hombres túnicas brillantemente coloridas y bandas tejidas para la cabeza. Eran acompañadas por cuatro músicos. Dos tocaban quenas, uno el violín, y otro un instrumento que recordaba un arpa. La música era triste, hasta monótona, pero no menos melodiosa, y en ocasiones los cuatro bailarines cantaban mientras se agachaban y volvían a sus **ritmos tribales ancestrales** (Kidder 1942: 17, énfasis agregado).

Durante un descanso, otro de los asistentes a esta colorida ceremonia fotografió a los bailarines en uno de los jardines del Museo de Antropología y Arqueología (hoy Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú). **[Figura 1]** La descripción de la señora Kidder también nos remite a una fotografía previa, de fines de la década de 1920, donde aparecen, entre otros personajes, un violinista, un quenista, un arpa andina y cinco bailarinas con los atuendos descritos. **[Figura 2]** Todo indica que la ceremonia en el museo, donde asistieron los esposos Kidder acompañados por Clyde Fisher, director del planetario Hayden de Nueva York, y su "...fascinante esposa cherokee, la princesa Te Ata" fue una presentación ocasional. Fue un ensayo general con público.[1]

1 El planetario Hayden fue remodelado, y actualmente es conocido como planetario Rose, en el Museo Americano de Historia Natural, Nueva York. Te Ata (1895-1995), Mary Frances Thompson Fisher, esposa de Clyde Fisher, fue una famosa narradora tradicional indígena, sus padres eran miembros de la nación Chickasaw. Cuatro años antes de asistir a la citada ceremonia limeña, había actuado en la primera cena oficial del presidente Franklin Roosevelt. Mary Kidder era esposa del arqueólogo Alfred Kidder e hija del director del Museo de Zoología Comparativa de la Universidad de Harvard.

Figura 1. Bailarines descansando en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Pueblo Libre («Native Peruvian dancers in the patio of the Archaeological Museum in Lima», anotación en el reverso). Foto de Clyde Fisher. Colección Toribio Mejía, TMXF 1313, Archivo Histórico Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Figura 2. Conjunto Pariakaka en la casa de Julio C. Tello, Miraflores, fines de la década de 1920. Rosas 1995.

La ceremonia descrita por la señora Kidder fue importante, considerando el rango de los invitados, pero de cortesía, y, especialmente, previa a la instalación oficial de la maqueta de la huaca costeña. Al parecer, cuando se trataba de eventos protocolares en el museo participaba un conjunto mayor de danzantes como el retratado en la segunda foto. Todos estos artistas eran parte del conjunto Pariakaka, de Huarochirí, Lima, que se hizo conocido en la capital durante las festividades de San Juan de Amancaes, Rímac, oficialmente promocionadas desde 1923. El personaje central de la foto, de lentes, es el arqueólogo huarochirano Julio C. Tello (1880-1947), acompañado por una de sus hijas, Grace. Al extremo derecho, de terno y corbata, su discípulo, el arqueólogo arequipeño Toribio Mejía (1896-1983). La foto fue tomada en el *Incawasi*, la residencia de Tello en el entonces exclusivo Malecón de la Reserva, Miraflores, junto al impresionante palacete Malachowski. **[Figuras 3, 4]** En la foto grupal, podemos observar que la decoración de la ventana con los denominados 'ritmos escalonados' se asemeja a los detalles del atuendo de los bailarines y a los motivos en el frontis de la casa. La coincidencia estilística era premeditada, Tello había sido el promotor y, seguramente, guionista de esta *performance* que luego empleó para dar mayor relieve a sus espectaculares descubrimientos arqueológicos. Como sucedió con otros intelectuales y artistas de inicios del siglo veinte, Tello buscaba un estilo representativo, sintético, del mundo precolonial andino, que resultó impregnando toda su obra, incluyendo su residencia y el atuendo de sus bailarines.

Figura 3. Casa de Julio C. Tello, *Incawasi*, Miraflores.
Stewart y Peterson (1942: entre páginas 276-7).

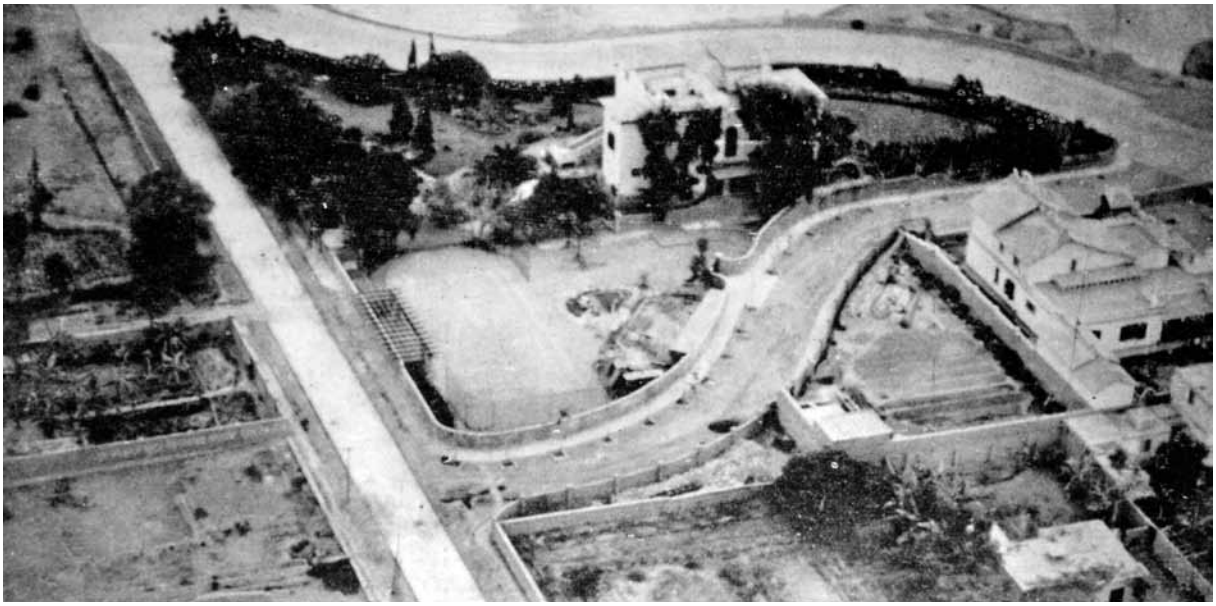


Figura 4. Vista aérea de la casa de Julio C. Tello y el palacete de Ricardo de Jaxa Malachowski, Miraflores. *Ciudad y Campo y Carreteras* 45, 1929.

Hasta su muerte, en 1947, Tello dirigió el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, donde había mandado a instalar la enorme maqueta de Cerro Blanco. Esta huaca de madera pintada sintetizaba perfectamente sus teorías: cada asistente debía iniciar su visita al principal museo peruano observando un refinado testimonio de la presencia chavín en el litoral norcentral, de la conquista de la periferia costeña por la cultura matriz serrana. Esta maqueta polícroma fue uno de los ejes de la estructura narrativa del museo y perduró intacta en su patio principal hasta 1973.[2] **[Figuras 5, 6]** En curiosa relación con la referida maqueta y el conjunto del museo, la tumba del propio Tello, ornada con la réplica de un monolito chavín, reposa en el patio interno del museo. Cada once de abril se realiza una romería a su tumba, para conmemorar su nacimiento y celebrar el 'día de la arqueología peruana'.[3]

2 El término *huaca* es muy amplio. En los documentos coloniales tempranos alude a cualquier objeto (mueble o inmueble) con poder sagrado. En adelante nos restringiremos a su acepción moderna como sitio arqueológico, como ruina, salvo se mencione lo contrario. La maqueta de Cerro Blanco fue elaborada por el dibujante, escultor y maquetista puneño Luis Ccosi Salas (1910-2003), formado en la Escuela Nacional de Artes y Oficios; cercano colaborador de Tello. Ver Bonavia (1985: 25-8), Ccosi 1948 y Lothrop (1948: 51).

3 Actualmente, la casa de Tello mantiene buena parte de su ornamentación precolonial y es un *hotel boutique* [www.casaincaperu.com]. La casa de Mejía Xesspe, en Lince, también estaba decorada con motivos precoloniales, puntualmente chavín. Sobre Tello como símbolo político actual ver Ramón 2009. Sobre su multitudinario funeral, ver *Muere un sabio peruano* 1947.

Figura 5. Maqueta de Cerro Blanco con bailarines en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Colección Toribio Mejía, TMXF 1312, Archivo Histórico Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Figura 6. Maqueta de Cerro Blanco en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Postal 'Vistas en color del Perú'. Colección Toribio Mejía, TMXF 1744, Archivo Histórico Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Además del testimonio de la señora Kidder sobre las *performances* de Tello, hubo otro, el de un joven que percibió en estas coreografías un rasgo del indigenismo oficial propiciado durante el Oncenio de Leguía (1919-1930). Este empleado del servicio postal y cultor de la música popular andina indicó: "...el mismo Tello, como arqueólogo, pierde de vista al indio vivo. Admira el folklore, pero forma un conjunto de bailarines de su pueblo nativo, Huarochirí, y los viste con trajes "estilizados" por él, creados por él, inspirándose en **motivos arqueológicos** con menosprecio de los vestidos típicos del pueblo de Huarochirí" (Arguedas 1975: 191, énfasis agregado). La postura crítica del antropólogo y novelista José María Arguedas (1911-1969) no era aislada. Décadas antes, ya se habían realizado comentarios similares a la propuesta político-cultural del célebre arqueólogo: "La candidatura del señor Tello es **arqueológica**, idealista y simbólica. Tiene el prestigio de la tradición, del huaco y del Ccoricancha. Se encuentra comprendida entre las cosas que piensa archivar el señor Corbacho, singularmente por su valor teosófico". Era José Carlos Mariátegui (1894-1930) (*El Tiempo* 2.III.1917, énfasis agregado).[4]

Más allá de los detalles incidentales, estas diferencias alrededor de los bailes de "ritmos tribales ancestrales" adquieren relevancia si consideramos la actualidad de sus protagonistas (Arguedas, Mariátegui y Tello). Estamos ante un debate *dentro* de una misma escena política, asociada al intrincado universo indigenista. No se trata de las conocidas rencillas entre hispanistas e indigenistas, sino de pugnas entre autores tradicionalmente situados en la misma ribera. Todo ello sugiere que nos encontramos en un ámbito político poco explorado, donde se enfrentan representaciones y proyectos de nación que coinciden en reconocer la importancia del pasado precolonial, aunque, difieren radicalmente entre sí. Este debate tuvo mayores implicancias en la capital peruana durante la primera mitad del siglo veinte. En esta incipiente metrópoli las diferencias sobre cuestiones relativamente abstractas (i.e. el legado precolonial) acabaron incidiendo en un tema más prosaico: la política del patrimonio, la postura y acción oficiales ante los sitios arqueológicos. Todo esto nos conduce a un mismo ambiente, el *neoperuano*. Como muestra el caso de las *performances* sobre la huaca de madera del museo, este estilo fue un fenómeno plural, que incorporaba campos variopintos. Por tanto, para caracterizar al *neoperuano* (como estilo y actitud hacia el pasado precolonial) asumiremos una perspectiva histórica que integre evidencia arqueológica, arquitectónica y urbanística.

4 Otras críticas de Mariátegui a Tello en *El Tiempo* (4.III.1917, 20.VI.1917, 3.VII.1917; ver Mariátegui 1994). En su obra más representativa, Mariátegui (1928:335) insistirá en la diferencia política con autores como Tello: "Las generaciones constructivas sienten el pasado como una raíz, como una causa. **Jamás lo sienten como un programa**" (énfasis agregado). Por su parte, el arqueólogo insistirá, desde su obra de síntesis más temprana (Tello 1921) hasta sus trabajos de madurez, en una suerte de retorno reformado a la "Edad de oro de los Inkas" (Tello 1936: 10). El "señor Corbacho"mencionado por Mariátegui debe ser Jorge M. Corbacho, anticuario, diputado nacional, y rival de Tello en el parlamento (ver Gutiérrez 1922: 58-74, 75-8, 132-7).

2 DEFINICIONES

La búsqueda de las raíces nacionales es un fenómeno universal y recurrente. Para proclamar su modernidad, paradójicamente, muchos estados han debido postular su antigüedad, producir su pasado, uniformizar y oficializar una historia compartida (Mitchell 2002: 179). Del mismo modo, cada estado requiere símbolos que lo representen y distingan (bandera, escudo, himno, entre otros). La adopción oficial de estos emblemas no resulta de un proceso uniforme puesto que cada grupo políticamente importante dentro del conjunto nacional enfatizará en distintos detalles al idear estos rasgos comunes, seleccionará dentro del corpus simbólico disponible (Majluf 2006). Por tanto, la constitución de tales emblemas está sujeta a debates, como aquellos suscitados alrededor de las *performances* en el patio principal del mayor museo peruano de la década de 1930. El *neoperuano* es parte de este universo que resultó plasmado en las más variadas formas de cultura material, mueble e inmueble, desde vestidos hasta edificios. Si bien, en Lima actual, los restos de ese estilo, y sus semejantes en el espacio público, pueden considerarse mínimos, no lo fueron tanto hace nueve décadas cuando se gestaron estas obras y los espacios extramuros de la capital recién comenzaban a ser masivamente urbanizados. Estas edificaciones formaron parte de una coyuntura caracterizada por intensas polémicas sobre la definición oficial de la identidad nacional. Son indicios dispersos de un universo soslayado de nuestra historia política: el indigenismo oficial. Discutiremos el *neoperuano*, abordando tres casos filiados, o próximos, a este estilo, todos erigidos durante la década de 1920. Nuestros ejemplos (*Capítulos 5, 6, 7*) se localizan en distintas partes de una capital en expansión: en lo que proyectaba ser una urbanización exclusiva al oeste de la *vieja* Lima (Museo de Arqueología, 1921-1924), en el centro del barrio proletario de La Victoria (monumento a Manco Cápac, 1922-1927, 1939) y en la mayor área recreativa de la *nueva* Lima (parque de La Reserva, 1929). Obtendremos así una cronología preliminar de este estilo, espacialmente calibrada, es decir, considerando las jerarquías sociales intra-urbanas.

Neoperuano. Inicialmente, este término fue aplicado a algunas obras del arquitecto y escultor español Manuel Piqueras Cotolí (1886-1937) durante la década de 1920. Piqueras remodeló en este estilo la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, 1924, y estaba comprometido a reconstruir,

bajo las mismas pautas, el salón principal del palacio de Gobierno, parcialmente destruido por un incendio en julio de 1921 (Piqueras 1927). Según un notable pintor peruano del momento, el renovado frontis de Bellas Artes era: "...la primera manifestación de este estilo [*neoperuano*] que está llamado á contribuir poderosamente á la formación de un arte de carácter nacional", este estilo correspondería "...á la definición de la esencia misma de nuestro país, que hace **revivir en la piedra la historia de la raza**" (*El Comercio* 1.II.1925:8; énfasis agregado). **[Figuras 7, 8]** Aunque los planes de Piqueras para palacio de Gobierno no llegaron a concretarse, hubo dos intervenciones en estilo *neoperuano* en ese edificio: las pinturas del salón de recepciones (1924) y el comedor (1926) (Jochamowitz 1930: 54v, 55r).

Como veremos, Piqueras no estuvo solo en esta exploración arquitectónica por las raíces. En otras ciudades del continente habían aventuras estéticas paralelas, como las de sus colegas Ángel Guido, Luciano Kulczewski, Martín Noel y Estanislao Pirovano, por mencionar algunos casos del cono sur. Estas búsquedas pueden agruparse alrededor de dos tendencias mayores: una que insistía en los elementos precoloniales y otra en los coloniales, con toda una

Figura 7. Fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Colección Emilio Hartherré, Addenda 2 Perú, Folder 6, Biblioteca Latinoamericana, Universidad de Tulane.

Figura 8. Fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes, luego de la intervención de Piqueras Cotolí. Foto Gabriel Ramón.

gama de opciones intermedias. A su vez las múltiples formas de combinar esos extremos llevarían a sugerir variados nombres para los procesos implicados y para sus resultados; vinculándose con los debates sobre el 'mestizaje' y sus adláteres. El *neoperuano* fue parte de ese ambiente.

Persiste cierta polémica respecto al término *neoperuano*, por lo que conviene hacer un par de precisiones. A la serie de estilos empleados en las diversas repúblicas hispanoamericanas que incluyen elementos precoloniales se les ha denominado *neoprehispánico*. Sin embargo, la contradicción implícita en su doble prefijo podría explicar su desuso. En Bolivia se menciona al *neotiahuanaco* para describir la casa de Arthur Posnansky (1917, La Paz) con motivos tiahuanaco (hoy Museo Nacional de Arqueología).[5] Para el Perú, algunos autores han optado por el sugestivo término *neoinca*, pero es insuficiente, ya que —como veremos enseguida— esas representaciones artísticas casi siempre incluyen elementos de periodos anteriores. Por todo ello, se mantendrá el vocablo *neoperuano* puesto que capta la incertidumbre clasificatoria de la época, refleja un deseo. En sus textos programáticos, el propio Piqueras (1927, 1930) insiste en que se trata de una superposición de estilos de diversos periodos, pero las líneas maestras son precoloniales y/o indígenas.

El *neoperuano* fue una de las tantas formas en las que se ha buscado —y se sigue buscando— representar o materializar lo nacional ('lo nuestro') dotando de atributos específicos a un objeto o producto artístico para hacerlo propio ('peruanizarlo'). Este estilo nacía de esa intención y era la manifestación de un rasgo del nacionalismo moderno por 'buscar las raíces', es decir, por construirlas a partir del emporio simbólico disponible. El *neoperuano* formó parte de una vertiente oficialista del indigenismo, por lo que conviene definir sus rasgos básicos.

Primero, a partir de la propuesta preliminar de Mariátegui (1928: 33) podemos considerar al indigenismo como la "reivindicación de lo autóctono".[6] Segundo, el indigenismo estuvo constituido por una "...constelación de prácticas extremadamente variadas, incluyendo pintura, fotografía, literatura y crítica cultural y literaria" (Coronado 2009: 1); y, mucho más, como danza, diseño de interiores, escultura, grabado, mueblería, música y teatro (Favre 2007: 93-4, 71-101). Tercero, hubo indigenismos de todas las gamas, desde

5 En adelante se emplearán mayúsculas para indicar sitios arqueológicos (e.g Tiahuanaco, Chavín de Huántar), y minúsculas para indicar estilos (e.g. chavín, tiahuanaco).

6 Hay diversas definiciones complementarias de indigenismo. Arguedas (1975: 196) brinda una conceptual: cuando se advierte que el indio, en tanto mayoría marginada y mayoritaria del país, constituye un problema. Una definición histórica es la de Alfajeme y Valderrama (1978a: 67), quienes sugieren que durante las décadas de 1920 y 1930 el indigenismo fue "...un verdadero proceso al régimen servil y gamonalista que permitió la revalorización de la cultura y valores indígenas. Esta corriente integró a representantes de diversos sectores sociales y tendencias ideopolíticas que al calor de la misma lucha de clases fueron diferenciando cada vez más nítidamente sus posiciones".

el revolucionario hasta el reaccionario, pasando por el oficialista, en el que nos interesa enfatizar.[7]

Finalmente, para completar nuestra definición de *neoperuano*, al conjunto de prácticas previo cabe agregar la arqueología; no solo como disciplina académica sino especialmente como el conjunto de imágenes sobre lo precolonial que circulaba entre aficionados y medios populares en el periodo que trataremos. Esta frondosa literatura precede, sustenta y contiene a la arqueología profesional, y es clave para comprender su historia. Incluso, antes de la fundación oficial de la arqueología, como una disciplina académica en los Andes, existía lo que podríamos llamar un 'discurso sobre las antigüedades', que suele ser minusvalorado, puesto que se le ha tomado como un conjunto de observaciones sin fundamento. Aquí asumiremos una postura distinta, emplearemos ese discurso como base para comprender la génesis de las 'imágenes fundacionales', que precisamente permiten situar el discurso nacionalista. Este rol clave de la arqueología, y sus antecedentes, ha sido reconocido desde hace tiempo para el caso peruano. En tal sentido, incorporaremos el enfoque etno-simbolista de Anthony Smith (1995, 2001, 2009). Esta perspectiva reconoce la importancia de la arqueología como una poderosa cantera simbólica para las construcciones nacionalistas y permite entender a los ideólogos nacionalistas como *arqueólogos* sociales y políticos "...cuyas actividades consisten en redescubrir y reinterpretar el pasado étnico y a través de él, la regeneración de su comunidad nacional" (Smith 1995: 163). En este contexto, es sintomático que José María Arguedas (1975: 189) haya observado que precisamente "...con el arqueólogo Julio C. Tello se inicia el indigenismo". Tampoco es casual que este arqueólogo haya sido miembro del parlamento por una década (1919-1929).[8]

---

7 Para indagar sobre las tendencias conservadoras del indigenismo, un buen ingreso es la revista limeña *La Sierra* (Wise 1989) y el quincenario oficialista *El Indio*. Sobre los diversos indigenismos ver: Chevalier 1970, Davies 1971, Deustua y Renique (1984: 49-52), Alfajeme y Valderrama (1978a: 65-7, 1978b), Burga y Flores Galindo (1991: 263-5), Lauer 1992, Tamayo (1981: 9-19), Wise 1980,1983,1989. Favre (2007: 41-69) distingue cuatro tipos de indigenismo: racialismo, culturalismo, marxismo y telurismo. Me parecen útiles como rasgos, no como categorías, debido a que muchas veces un mismo personaje puede combinar varios.

8 Para explorar la arqueología como cantera simbólica han sido particularmente inspiradores los estudios de Arroyo 1995 sobre el incaísmo literario peruano, de Kaeser 2004 sobre el mito nacional 'lacustre' suizo y de Schwyzer 2007 sobre la presencia de la arqueología en la literatura renacentista inglesa. La importancia simbólica de lo precolonial, en general, para el discurso político postcolonial en los Andes, también es creativamente reconocida por Castro-Klarén 2004, Gänger 2009 y Thurner 2003. Específicamente sobre el uso político de la figura de los incas, la situación colonial discutida por Estenssoro 2005 es una entrada para comprender mejor lo sucedido a inicios del periodo republicano (Flores Galindo 1987, Majluf 2005, Méndez 1994, Villanueva 1958). Favre (2007: 29) usa el término 'indigenismo puramente arqueológico' en un sentido negativo, para calificar al neoincaismo y el neoaztequismo.

Periodificación. En Hispanoamérica, la búsqueda de símbolos propios se podría remontar al periodo de euforia patriótica paralelo a las guerras de la Independencia cuando se crearon los emblemas nacionales para identificar a los ejércitos. Medio siglo después, las exposiciones nacionales, como la de Lima (1871), e internacionales, como las de París (1855, 1878), reforzaron este afán coordinado por mostrar lo oficialmente reconocido como típico de cada república.[9] **[Figura 9]** Justamente, el pabellón peruano, diseñado por Piqueras, para la exposición Ibero-Americana de Sevilla (1929) fue un hito del *neoperuano* (*El Comercio* 24.VI.1928:13, 28.VI.1929:1). Como en dos de los eventos mencionados (Lima 1871, París 1878) en Sevilla también se exhibieron objetos arqueológicos. Las búsquedas estéticas de inicios del siglo veinte vinculadas al indigenismo, incluyendo al *neoperuano*, implicaban dos cambios respecto a sus precedentes. Primero, ya no solo se trataba de representar motivos inca (o como veremos, ti-

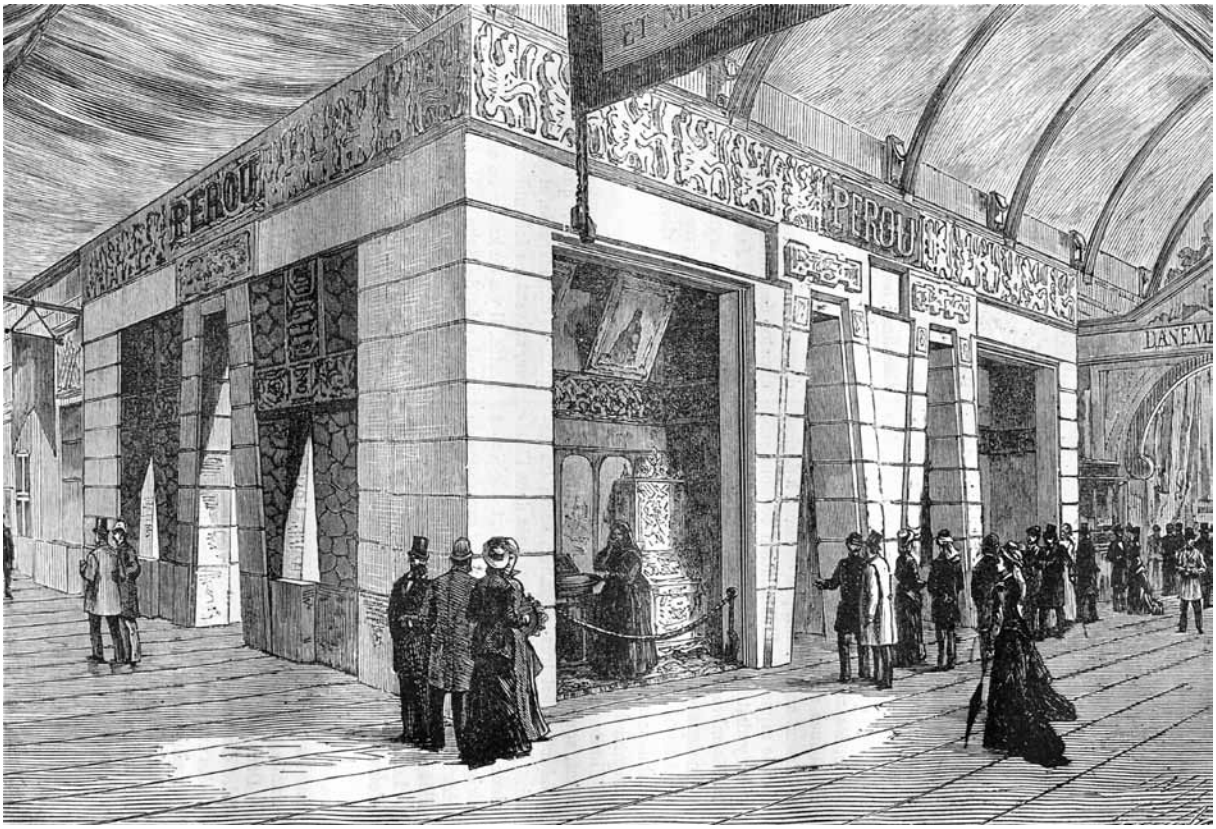


Figura 9. Pabellón Peruano, Exposición Universal de París 1878.
Les Merveilles de l'exposition…. 1878.

9 Sobre el afán europeo por clasificar el arte universal, y las limitaciones de este ejercicio para casos como el de los cosmopolitas periféricos, véase Majluf (1997: 872-4) sobre la exposición de 1855.

ahuanaco), sino que había un intento declarado por pasar del tema al modo, es decir por crear un *estilo* nacional. Segundo, esta búsqueda estética tenía un componente político: ir del reconocimiento a los incas (precolonial) al reconocimiento de los indios (postcolonial) en tanto elemento central de la nacionalidad.[10] De este modo, la polémica sobre el estilo nacional rebasaba lo meramente estético. Para darle perspectiva al *neoperuano* revisemos esquemáticamente el papel simbólico de lo precolonial durante el siglo diecinueve limeño.

En términos continentales se ha identificado dos etapas simbólicas mayores en el periodo postcolonial temprano (Burucúa y Campagne 1994, Earle 2005, 2007, Gutiérrez 2003). La primera etapa se vincula al 'incaísmo lírico' asociado a la lucha ideológica que acompañó la Revolución de Mayo, 1810, en el territorio que conformaría la República Argentina (Rípodas 1993).[11] La propuesta incaísta rioplatense llegaría al territorio del virreinato peruano como parte de las campañas independentistas. Por ejemplo, en una carta remitida desde el puerto de Casma por el cura Pedro de la Puerta al arzobispo de Lima, 1819, se informa que el folleto *La sombra de Atahualpa a los hijos del Sol* fue repartido como parte de la propaganda subversiva patriótica (Vargas Ugarte 1971: 20).[12] En Argentina esta propuesta enfatizaba en el vínculo con el legado precolonial "...proclamando la restauración del imperio de los Incas, y se gritó hasta la saciedad que se defendía sus derechos, invocando á cada rato los manes de Atahualpa, Montezuma, Manco-Cápac y compañía" (Espinosa 1855: 617). Un clásico ejemplo de esta primera etapa es el coro de la marcha nacional argentina (1813): "Se conmueven del **inca** las tumbas/ Y en sus huesos revive el ardor/ Lo que vé renovando á sus hijos/ De la Patria el antiguo esplendor" (énfasis agregado). De la misma manera, el himno nacional de la República Oriental del Uruguay (1830) dedica una estrofa al redivivo esqueleto de Atahualpa. Paralelamente en Chile algunos sectores impulsaban el 'araucanismo patriótico'. En perspectiva, se ha señalado acertadamente que fue "... como si el pasado prehispánico actuase a modo de una fuerza de gravedad mítica, tanto para el trabajo de elaboración de los símbolos, asumidos por las elites, cuanto para la lectura que la opinión del común termina imponiendo" (Burucúa y Campagne 1994: 439).

---

10 La señalada progresión (del tema al estilo) era un propósito explícito del momento: "El indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu" (Mariátegui 1928: 332). El estilo vendría a ser la materialización de la tradición y el 'espíritu'.

11 Aunque no ha sido estudiado en profundidad, este fenómeno podría remontarse incluso a la revolución de Haití. Jean Jacques Dessalines (1758-1806) llamó a sus correligionarios 'incas' e 'hijos del sol'.

12 Una reproducción de *La sombra de Atahualpa* en el *Correo del Orinoco*, No. 105, 26.V.1821. [En línea] <http://saber.ucab.edu.ve/bitstream/handle/123456789/28315/CO_18210526.pdf?sequence=1> [consulta: 1.III.2013]. La versión original apareció en el *Telégrafo de Santiago*, 1819.

Durante la segunda etapa simbólica, en algunos países hispanoamericanos como Argentina o Chile, los incas fueron oficialmente soslayados y los homenajes se orientaron a los próceres y a los caudillos. La estatua ecuestre de Simón Bolívar (1859) frente al parlamento limeño es típica de aquella etapa. Sin embargo, en algunas ciudades de Bolivia, Ecuador y Perú, lo precolonial siguió presente a lo largo del siglo diecinueve, particularmente en la antigua capital del imperio incaico, Cuzco.[13] En Lima, si bien los incas no necesariamente ocupaban puestos centrales, puede decirse que en lugar de desaparecer, *decantaron* simbólicamente, quedando como bases escenográficas de la nacionalidad. Se convirtieron en algo así como lo que Jan Białostocki (1973: 113) denomina 'temas de encuadre'. Es por ello que cuando en los albores del siglo veinte se busque un estilo para 'peruanizar' algunos edificios y espacios públicos limeños esto signifique, en buena cuenta, recurrir a simbología precolonial, es decir, a toda esa serie de motivos que brindaba la arqueología. El renovado éxito de lo incaico durante el primer siglo republicano puede entenderse mejor considerando dos principios: *visibilidad* y *versatilidad*.

Visibilidad. Durante el siglo diecinueve los restos materiales 'incas' eran ubicuos, especialmente porque casi todo lo precolonial era automáticamente asumido como inca, puesto que se sabía muy poco de las sociedades previas.[14] Sin importar su cronología relativa o filiación cultural, los sitios arqueológicos resultaban recurrentes *lugares de la memoria* y del orgullo patrio. El ejemplo fundacional de esta tradición es ilustrativo. En 1811, para conmemorar el primer aniversario del 25 de Mayo, un grupo de militares patriotas argentinos llegó hasta Tiahuanaco, Bolivia. En ese sitio arqueológico altiplánico, el general Antonio González Balcarce leyó una proclama redactada por el abogado y político Juan José Castelli (plenipotenciario de la Junta de Buenos Aires) ante sus soldados. En el célebre 'Manifiesto de Tiahuanaco' se indicaba que:

> ...bastaría para conmover vuestra sensibilidad el triste espectáculo de estos **antiguos monumentos aniquilados** por la ambición y arruinados por la política de un gobierno ingenioso para destruirlo e incapaz de edificar cosa alguna. **Escuchad los clamores** de estos últimos residuos de la magnificencia de **nuestros antepasados**, y vengad su memoria (Vargas 1853:424, énfasis agregado).

13 La frondosa literatura sobre los usos del pasado inca en Cuzco es una valiosa fuente comparativa para situar las peculiaridades limeñas y para cuestionar todas las periodificaciones generales. Ver Itier 1995-2000, Kuon *et al.* 2009, López 2004, Molinié 2004, Poole 1997, *inter alia*.

14 Al inaugurar la *Semana de Arqueología Peruana*, Luis Valcárcel (1959: 11) reconoció que: "Hasta principios de este siglo todo lo precolombino en el Perú era 'incaico'". Hace tres décadas la arqueóloga Patricia Lyon (1985: 1420) observaba que en la sierra peruana "... casi todos los restos antiguos son atribuidos a los incas".

Técnicamente, el abogado y político de las Provincias Unidas del Río de la Plata estaba filiándose simbólicamente con lo tiahuanaco, no con los incas. Sin embargo, esas son complicaciones que surgen desde nuestro presente, a Castelli la homogenización cronológica (Tiahuanaco resulta inca) le permitía obtener del pasado un sentimiento único, haciéndose intérprete y heredero del mensaje de las huacas. No se trataba de un hecho aislado, era parte de la política de los patriotas de las Provincias Unidas del Río de la Plata para tomar el Alto Perú (hoy Bolivia) con el apoyo de los indígenas (Soux 2007). Sin embargo, un mes después, el 20 de Junio de 1811, Castelli y sus tropas fueron "deshechos en Guaqui" por los realistas al mando del general arequipeño José Manuel de Goyeneche (Lafond 1843:150). A inicios de 1825, semanas después de la batalla de Ayacucho, que marcó oficialmente el fin del régimen colonial en los Andes, el victorioso general Antonio José de Sucre se movilizará con sus tropas al Alto Perú. Al pasar por el pueblo de Tiahuanaco, Sucre realizará la visita de rigor, debido a que "...no podían esconderse a la arqueolójica afición del Jeneral i a su gusto por las artes, los magníficos monumentos que allí se ostentan, como incontestable testificación del alto grado de cultura que alcanzaron **los Incas**" (Rey de Castro 1883: 93-94; énfasis agregado). Aunque no se han publicado las observaciones de Sucre durante su visita a Tiahuanaco, el comentario del testigo presencial transmite tres rasgos: grandeza pretérita, cierta conexión y orgullo. El ejemplo republicano consagratorio de la tradición discursiva de reflexionar sobre la patria al pie de las huacas, lo constituyen los artículos periodísticos del más prolífico autor de manuales escolares del siglo diecinueve peruano, el historiador español afincado en Lima, Sebastián Lorente (1855: 72-7). Posteriormente, a fines del siglo diecinueve, la incipiente arqueología académica tendrá un doble efecto. Por un lado, multiplicará la *visibilidad* de lo precolonial. Por otro, al empezar a identificar diversas sociedades anteriores a los incas (chimú, moche, nasca, tiahuanaco), restringirá el radio de acción simbólica del Tahuantinsuyo. La arqueología hizo que la ecuación de Castelli (Tiahuanaco = inca) empezara a perder vigencia. Al permitir generar nuevos límites espaciales y temporales esta disciplina planteará un reto a la economía simbólica del nacionalismo. Este cambio de perspectiva puede detectarse en las meditaciones del historiador y presidente argentino Bartolomé Mitre (1821-1906) sobre su expedición juvenil a Tiahuanaco en enero de 1848. Mitre visitó este sitio no solo por su prestigio precolonial, sino especialmente como el lugar donde los patriotas argentinos habían conmemorado su victoria ante el poder colonial. Según su propio testimonio, lo animaba "El deseo de conocer estos lugares **doblemente** celebres" (1879: 103-10, *passim*; énfasis agregado). Al reflexionar sobre Tiahuanaco, Mitre también discute el origen del sitio, descartando la posibilidad de que los incas (que él asumía quechuas) o los aimaras lo hayan construido. Sin proveer una solución definitiva a ese candente debate que atraería a muchos intelectuales de la época (ver adelante, *Capítulo 5*),

Mitre agrega nuevos actores a la misma escena, complejizándola. Justamente, desde esa plataforma parte el *neoperuano*.

Versatilidad. En el frontis del Panteón de los Próceres, en el local de la antigua iglesia de San Carlos, Lima, hay una placa cuyo texto resume este segundo principio, y sugiere un programa: "Sobre el altar de la Patria y bajo su gallarda llama, hecha de ruegos y de inmolaciones, de valor y de plegaria, deben existir siempre como en la ritualidad litúrgica católica, los huesos de los predecesores y las reliquias de los mártires" (José de la Riva Agüero, 1944). Esta traducción civil de los modelos religiosos se gestó en Hispanoamérica durante las guerras de la Independencia, cuando en cada país se fue formando un *panteón heroico*. Los héroes estaban en el *altar* de la patria y sus monumentos debían recibir *procesiones* cívicas (Gutiérrez 2003: 343-0, 366; Majluf 1994: 34-7; Monsiváis 2000: 79-80). En el calendario patrio republicano del diecinueve, a los héroes se les solía celebrar en su día, que podía ser su natalicio, la batalla principal o la fecha de su muerte. Solo casos excepcionales como Simón Bolívar o Miguel Hidalgo recibían ceremonias múltiples (Earle 2005: 410). Mientras tanto, a los incas se les podía invocar solemnemente en cualquier fecha, y por los más diversos motivos, como también demuestra la mencionada ceremonia de los patriotas argentinos realizada en Tiahuanaco por el 25 de Mayo. Este acto no fue aislado, y evidencia que así como los héroes seguían un patrón católico (mártires y santos), los sitios precoloniales iban adquiriendo un estatus sacro. En el mundo postcolonial, las huacas se convirtieron en puntos de peregrinación, en *santos lugares* de la nacionalidad, en la medida que contenían *reliquias* de la patria vieja: "...esa patria que no es nueva en la vida de los pueblos, pues vivía con vida propia hace setecientos años" (Dávalos 1875a: 86).

Este proceso de aproximación simbólica permite entender por qué una espada de Bolívar, una *reliquia* del héroe máximo de la independencia continental, fue depositada en un relicario de la iglesia de Copacabana (Bolivia) inmediata a *tierra santa* americana, Tiahuanaco (Bresson 1878: 575). Esta llama patriótica de lo precolonial era atizada por las autoridades políticas cada vez que lo consideraban oportuno. Un detalle narrativo muy concreto incrementaba la versatilidad del Tahuantinsuyo respecto a las sociedades que lo precedieron: solo con los incas era posible singularizar individuos, personajes generalmente vinculados a valores específicos, es decir, héroes de la patria vieja "...como un objeto de devoción política y emoción semirreligiosa" (Kantorowicz 1985: 223). Tal fue el caso del inca Manco Cápac, en el papel de Moisés, padre fundador de la patria vieja, y el trágico Cahuide, ejemplo supremo del *pro patria mori* antes de la Guerra del Pacífico (1879-1883) y cuya estela se extendió por toda la primera mitad del siglo veinte.[15] **[Cuadro 1, Figura 10]**

15 Sobre la comparación de Manco Cápac con Moisés ver Lamarre y Wiener (1878: 64). Sobre la raíz teológica del concepto *pro patria mori* ver Kantorowicz (1985: 223-239).

Cuadro 1. El siglo de Cahuide (1866-1988)[16]

1866	Forjado por el historiador español Sebastián Lorente
1871	Quinto panel del reloj público de Pedro Ruiz en la Exposición Nacional
1918-25	Esculturas de Luis Agurto, Romano Espinoza, Benjamín Mendizábal, Artemio Ocaña
1921	Escultura de Ocaña exhibida en la Exposición Industrial
1928	Motivo alegórico del carro de la Escuela Militar de Chorrillos para carnaval
1917	José de la Riva Agüero propone hacer una estatua en el lugar de su sacrificio, el sitio arqueológico de Sacsayhuamán, Cuzco
1922	Forma parte del repertorio poético declamado por José Santos Chocano
1926	Aparece en manuales de educación escolar como el de Carlos Wiesse
1927	Transformado en *Kawiti* por Luis Valcárcel
1929	Editorial que imprimió los discursos de Leguía
1946	"...el indómito Inca prefiriendo morir, legó a su raza la gran herencia de su valor", vals "Mi Perú" de Manuel Raygada
1953-4	Célula política Cahuide, entre sus miembros, Mario Vargas Llosa
1963	General de la Barra lo reclama como uno de los "grandes ausentes" entre los monumentos públicos limeños
1968	Presente en la nomenclatura de calles a nivel nacional, al menos, entre Calca, Cuzco y Mayobamba, sierra de Chancay, Lima
1971-88	Sociedad Agraria de Interés Social Cahuide, Junín. La mayor empresa campesina de los Andes, fundada durante la Reforma Agraria

En el Perú, las dos cualidades de lo inca (*versatilidad* y *visibilidad*) permitieron que su valor estratégico perdurara en la segunda mitad del siglo diecinueve, mientras se desvanecía en otras repúblicas. Por ejemplo, tras la reforma de la nomenclatura de calles limeñas (1861) los únicos personajes incluidos fueron dos incas (Atahualpa, Manco Cápac) (Bromley 1964: 87). Para entonces, el canon patriótico todavía estaba en ciernes, lo que permite explicar la

16 Basado en: Barra (1963: 18), Castrillón (1991: 356), *Coronación* (1922: 109), *El Comercio* (19.V.1925:5; 4.IX.1925:4, 21.II.1928:3), *La Prensa* (18. VIII. 1921), Larco (1947: 93), Lorente (1866: 54-5), Loayza 1944, Mariátegui (1994: 826-8), Morris *et al.* (1968: 148), Riva Agüero (1917: 49), Valcárcel (1927: 97), Valenzuela (1985: XCII) *Variedades* 5.I.1918:5-7, 10.V.1919:379-80 Vargas Llosa (1993: 245-52), Vértiz y Telenta (1994: 214), Villegas (2010: 227), Wiesse (1926: 67-8).

Figura 10. Carro alegórico incaico de la Escuela Militar de Chorrillos con Cahuide en Sacsayhuamán, 1928. AHF/AC/9. Biblioteca Municipal de Lima.

exclusión de los potenciales héroes republicanos, que formaban parte de una historia relativamente fresca (Ramón 1997) Mientras tanto, los incas estaban salvaguardados por la distancia temporal. Ese canon patriótico republicano solo cuajaría tras la derrota ante Chile que provocó una avalancha heroica traducida en desfiles, estampillas, monumentos y nombres de avenidas, calles y plazas. Pero recordemos que el personaje más celebrado de esa guerra, Miguel Grau, murió en el monitor *Huáscar*; y, por entonces, Nicolás de Piérola ponía en circulación (1880) una nueva unidad monetaria, el *Inca*. En 1881, el tipógrafo Ignacio Manco Ayllón, que en 1868 había solicitado al congreso la erección de una estatua de Huayna Cápac en Lima, publicaba un libro sobre los incas sugiriéndose descendiente de los mismos. Posteriormente, la *Inca Rubber and Mining Companies* se expandían en el oriente peruano, mientras Manco Cápac (1896-9, 1912) y Atahualpa (1918) comenzaron a aparecer en estampillas.[17] En Cuzco, Víctor Raúl Haya de la Torre sugería que la cruz de Sacsayhuamán fuera reemplazada por la estatua de Manco Cápac (Valcárcel 1981: 58, 118). Al

17 La solicitud de la estatua de Huayna Cápac en una carta del 4.XI.1868, Biblioteca Nacional D2632 y Majluf (1994: 32). El libro es Manco Ayllón 1881. En adelante, todas las referencias a sellos postales provienen del catálogo *Yvert et Tellier* 1937.

comentar el levantamiento del mayor del ejército Teodomiro Gutiérrez Cuevas, alias Rumi Maqui, un joven periodista nos ofrecía una panorámica del momento en la capital:

> Estamos en un minuto solemne. Se abren las huacas para que surjan las sombras de los emperadores del Tahuantinsuyo. Tenemos arte incaico. Teatro incaico. Música incaica. Y para que nada nos falte ha sobrevenido una revolución incaica.
>
> Si ponemos los ojos en una vidriera nos encontramos con una momia. Si ponemos los ojos en un periódico nos encontramos con un artículo del doctor [José] Kimmich sobre las ruinas de Tiahuanaco. Si ponemos los ojos en otro escenario nos encontramos con el señor Daniel Alomía Robles y con el folklor aborigen.
>
> Todas estas circunstancias se confabulan para dictar una sola conclusión: este es el renacimiento peruano. Se abren las huacas para que surjan las sombras de los emperadores del Tahuantinsuyo. Estamos en un minuto solemne (Mariátegui, *El Tiempo*, 25. IV. 1917)

Si a lo anterior se agrega que en 1921 el alcalde del distrito del Rímac pretendía instalar una escultura de Manco Cápac en la cumbre del San Cristóbal y otra de Atahualpa en un cerro aledaño, podríamos afirmar que lo precolonial mantenía su prestigio en Lima (*Mundial* 10. VI. 1921, *La Prensa* 19.VI.1921). Mientras tanto, desde palacio de Gobierno, un hombre de negocios lambayecano comenzaba a darle un giro a este patrimonio simbólico.

3 LA PATRIA NUEVA

En los albores del siglo veinte, las resonancias telúricas de la búsqueda estético-política anteriormente mencionada resultaban de un vínculo práctico con la arqueología. Oficialmente iniciada en el Perú con las excavaciones estratigráficas del arqueólogo alemán Max Uhle en Pachacámac, 1898, esta disciplina académica permitía multiplicar la *visibilidad* y la *versatilidad* del pasado precolonial. Este valor simbólico de la arqueología es evidente en la propuesta del arquitecto español Manuel Piqueras (1930):

> Tenía que ir a lo hondo, hacia atrás, para encontrar un firme. Buscando más se encuentran, puertas, ventanas en las culturas de la Sierra, Tiahuanacu, Cuzco, de origen quechua o aimará. Había algo más. Un **ritmo escalonado** que sirve como *leit-motive* a todo; decoración, cerámica, telas, arquitectura; tanto en la Sierra como en la Costa (énfasis agregado).[18]

En Lima, el *neoperuano*, como estilo arquitectónico o decorativo, fue parte de un universo escenográfico que comprendió artes gráficas, danza, deportes, literatura, música, pintura, y teatro en el Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930). Las principales obras del *neoperuano* se ejecutaron durante esa larga dictadura.[19]

---

18 Las imágenes fundacionales del 'ritmo escalonado', las primeras que circularon bastante en formato impreso, aparecen en la cubierta y al interior del libro de Ephraim Squier (1877: 280). Este signo fue usado por José Sabogal en el marco negro de madera de algunos de sus cuadros que representaban personajes indígenas, p.e. *Alcalde de Lucre*, 1925 (Exposición *Sabogal*, MALI, 2013; Martha Bell com. pers.). Aparece en productos tan diversos, como la caja de fósforos *La Llama* (también de Sabogal), la carátula de *Nuestra Comunidad Indígena* de Hildebrando Castro Pozo, el logo del FREDEMO (partido que impulsó la candidatura presidencial de Mario Vargas Llosa), el logo del MALI o el billete actual de diez nuevos soles. Ver también Harth-terré (1976: 187) y Velarde 1941.

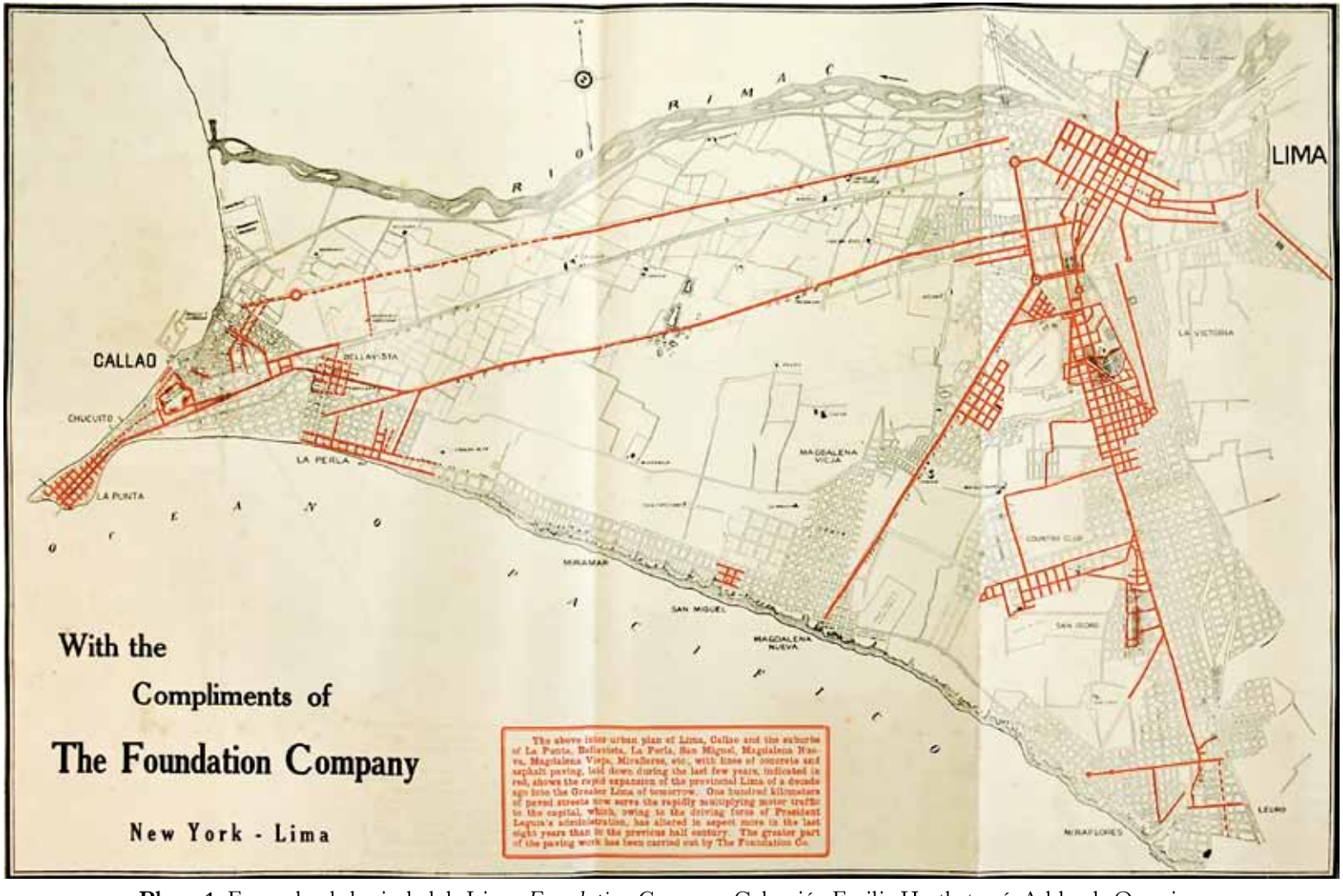
19 Sobre el *neoperuano* en arquitectura ver Antrobus (1997: 169-212), Belaunde 1994, Hamann 2011, Martucelli (2000: 71-5, 2006a) y Villamón 1998. Estos autores tratan principalmente el debate arquitectónico pero no atienden a su sustrato arqueológico. El *neoperuano* debe ser considerado en contrapunto con el *neocolonial*, presentado por Rodríguez 1980; asimismo, Ramos (*Ms:* 8-12, *passim*) ofrece una definición y discusión del término. En perspectiva continental, ver Gutiérrez (1983: 550-67) y Gutiérrez 2003. Un marco general sobre la arquitectura limeña en García Bryce 1980 y los ciclos constructivos en Ramón 2006. Sobre el mencionado universo plástico ver Antrobus 1997; *El Comercio* (7.II.1924, 9.III.1924, 22.II.1928:3); Majluf y Wuffarden 1999, Rengifo 2005; *Variedades* (25.IX.1920:976-8, 9.X.1920: 54-5, 21.VII.1923:1867-70); Villegas 2010, Wise (1989: 94-5). Sobre las actividades deportivas, *El Comercio* (12. XI. 1926:11, 16.XI.1926:10).

En la campaña electoral previa a su segunda elección presidencial (1919), Leguía se anunciaba como el candidato de la renovación, que acabaría con la hegemonía del Partido Civil, el brazo político del patriciado que había gobernado durante la República Aristocrática (1895-1919). La Patria Nueva proponía modernizar el país mediante una reforma política que eliminaría las partes más nefastas del régimen asociado a las 'grandes familias'. Sin embargo, Leguía no pretendía alterar su base material. Por ello es preciso distinguir ambas esferas.[20] Económicamente, para dinamizar el capitalismo en el Perú, el gobierno recurrió a un nuevo proveedor externo, los Estados Unidos de Norteamérica, multiplicando la deuda externa de diez a cien millones de dólares. No solo el capital era estadounidense, también las empresas encargadas de ejecutar las obras públicas. Tal fue el caso de la *Foundation Company* que controló la industria del cemento, precisamente, cuando se prohibían las construcciones urbanas de barro en Lima (*El Comercio* 2.V.1920). Esta compañía tuvo a su cargo obras en más de treinta ciudades peruanas, incluyendo la urbanización del principal barrio extramuros limeño (Santa Beatriz) y toda una serie de avenidas, incluida la Leguía, hoy Arequipa.[21] **[Plano 1]**

Políticamente, el régimen de Leguía tuvo dos grandes actos. En el primero (1919-1923) se buscó anular al civilismo y sus allegados, exiliando a sus líderes, y cerrando o tomando sus medios de expresión, como el periódico *La Prensa*. Complementariamente, se iniciaron una serie de reformas pro-indígenas. Primero, se reconoció legalmente a la vapuleada comunidad indígena (Constitución de 1920). Segundo, se creó la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento, a cargo del notable abogado y etnógrafo piurano Hildebrando Castro Pozo (Setiembre 1921). Tercero, se fundó el Comité Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo (1921) y se realizaron los Congresos Indígenas en Lima (cuatro ediciones entre 1921 y 1924) donde concurrieron delegaciones de diversas comunidades para formular y defender sus reivindicaciones (Kapsoli 1984: 208-44). Cuarto, se organizó el Patronato de la Raza Indígena, dirigido por el arzobispo limeño, Emilio Lissón (*El Comercio* 30.V.1922, 24.VI.1922). Quinto, el poder ejecutivo designó una comisión (conformada por los notables José Antonio Encinas, Humberto Luna y Erasmo Roca) que visitaría los departamentos de Cuzco y Puno a fin de buscar una solución legal articulada a las múltiples quejas de las comunidades ante los abusos de los gamonales. Como anotó Thomas Davies (1973: 195), entre

20 La información general sobre el Oncenio de Leguía en Basadre 1970, 1983, y sobre el contexto económico Thorp y Bertram 1985. La propuesta sobre las dos fases políticas en: Alfajeme y Valderrama 1978a,b, Burga y Flores Galindo 1991, Davies 1973, Pike (1967: 217-49) y Wise (1980: 80).

21 Sobre la *Foundation Company* ver Labarthe 1933, Thorp y Bertram (1985: 181); para atisbar su magnitud véase la revista *Ciudad y Campo y Caminos*, una suerte de inventario gráfico de las obras de esa empresa.



Plano 1. Ensanche de la ciudad de Lima, *Foundation Company*, Colección Emilio Harth-terré, Addenda Oversize, Box 36. 1. Lima Folder 3, Biblioteca Latinoamericana, Universidad de Tulane.

1919 y 1924 se elaboraron más decretos, leyes y resoluciones sobre los indígenas que en todo el siglo previo.

El viraje conservador del Oncenio dataría de 1922, cuando los viejos poderes provinciales, organizados en la 'Liga de hacendados', reaccionaron ante la comisión Encinas enviada a los departamentos del sur peruano. El gobierno la canceló y, en adelante, limitó cualquier acción efectiva en esa dirección. En 1923, al ser considerado como un elemento que no pretendía limitarse al discurso reformista, Castro Pozo fue retirado del Ministerio de Fomento y exiliado. El Patronato de la Raza Indígena acabó copado por sus iniciales críticos, los hacendados. El segundo acto leguiísta estuvo marcado por la represión a los levantamientos indígenas del sur peruano, la continuación de la injusta conscripción vial, el doblegamiento armado de los hacendados rebeldes en el norte, y una re-elección fraguada (1924). En 1927, el Comité Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyu fue anulado. El segundo acto político fue una mueca siniestra del anterior: las medidas efectivas en favor de las comunidades indígenas concluyeron, pero la monserga indigenista del dictador se amplificó. En concreto, hasta 1930 solo se había reconocido oficialmente 291 comunidades indígenas de las miles efectivamente existentes (Chevalier 1970: 194). Leguía supo conjugar sus intereses empleando la ciudad de Lima como escenario, para incentivar el 'culto' a su figura. La coyuntura económica favorable luego de la Primera Guerra Mundial, junto con el flujo de capital, permitió una inversión inusitada en reformas urbanas durante la Patria Nueva, principalmente en Lima. Como veremos en el siguiente capítulo, por la cantidad y escala de obras en esa ciudad, el ciclo constructivo leguiísta es uno de los más impresionantes de la historia republicana. Su intensivo uso del paisaje urbano limeño para publicitar su régimen se compara al panorama descrito por Antonio Cederna (1975: 68) para la Roma de Benito Mussolini. El **Cuadro 2** presenta algunas de las obras de propaganda personal realizadas en la capital, incluyendo su inconcluso óvalo en la avenida Leguía. **[Figura 11]**

Paralelamente a esa serie de homenajes, desde los inicios del Oncenio, Leguía se inmortalizó por diversos medios, que irían desde arcos triunfales efímeros hasta estampillas, aprovechando la ocasión festiva que ofrecía el Centenario de la Independencia (1921-1924). Destaca la serie de estampillas emitida con ese motivo, donde el soberano aparece por partida doble: primero, integrando una lista que comienza por Manco Cápac y, luego, en el valor principal junto a San Martín (1921) como fundadores de la patria. La promoción de su persona llegó a tal punto, que en 1929 existían un comité 'Pro-Museo Leguía' y un himno a Leguía (*La Crónica* 20.II.1929). Al hacer una lista de los suntuosos homenajes, Jorge Basadre (1983:X: 40) comenta que tras el derrocamiento de Leguía, al abrirse una de las cajas de hierro guardadas en su domicilio, se hallaron cuarenta y cuatro objetos de oro (álbumes, llaves, medallas tarjetas,

entre otros) y un menú de oro de dieciocho quilates y 114 gramos de peso, con la inscripción: "Homenaje de admiración y respecto de los Institutos Armados del Perú al señor Presidente de la República don Augusto B. Leguía. Lima 27 de abril de 1929". El *neoperuano* fue parte de esta política oficial.[22]

Cuadro 2
Obras en homenaje a Leguía (Lima 1919-1930) [23]

Obra	Localización/nombre actual
Avenida del Carácter	Alameda de los Descalzos hasta el Polígono de tiro
Avenida Juan Leguía	Conectando Chorrillos y Barranco, al lado izquierdo de la Escuela Militar
Avenida Leguía	Avenida Arequipa
Avenida Nicanor Leguía	Avenida Los Incas
Avenida Patria Nueva	Costanera
Busto	Puente de Piedra
Busto con columna	Avenida Arequipa
Estatua	Magdalena
Estatua	Congreso de la República
Hospital infantil Julia S. Leguía	Hospital San Bartolomé
Malecón Leguía	Ribera derecha del Rímac
Óvalo (planeado)	Avenida Leguía
Parque	Frente a la Mar Brava, Callao
Parque Carmen Leguía	Jirón Piura
Piscina Nicanor Leguía	Piscina de Maravillas
Plaza Leguía	Malecón de la Punta
Plaza Leguía/Busto	Plaza Manco Cápac
Quinta Obrera Leguía	Frente a Mar Brava, Callao
Teatro Leguía	Avenida Arequipa

22 Hubo múltiples homenajes a Leguía por todo el territorio nacional, incluyendo bustos en lugares como Mato (Áncash), Pisco (Ica) o Yurimaguas (Loreto) (*El Comercio* 21.VII.1928:9) e incluso en Puerto Leguía (Puno) (*Ciudad y Campo y Caminos*, X.1926).

23 Información en: estatuas (*El Comercio* 16.VII.1928:3, Magdalena; *El Comercio* 31.VII.1928: 3, El Congreso), columna con busto (*Variedades* 14.IV.1923: 949), parque y quinta (*El Comercio* 27.V.1929: 4; Basadre 1983: IX: 426 Callao), busto en La Victoria (Bromley 1958: 22), teatro (*El Comercio* 15.V.1929: 8), el planeado óvalo con obelisco y estatua (Lince, *Negociación Risso* 1926: 8), busto Puente de Piedra (Barra 1963: 7) y < http://historiadordelperu.blogspot.com/2011/03/el-culto-leguia-1919-1930-figuras-e.html> [consulta: 10.III.2013].

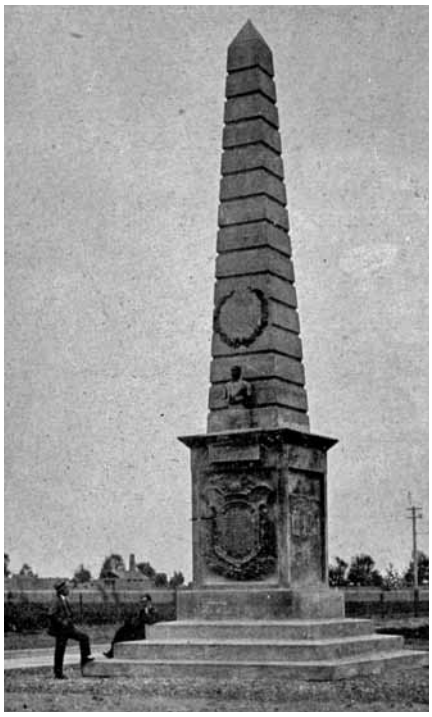


Figura 11. Monumento a Leguía, parte del óvalo planeado en la avenida homónima. *Álbum gráfico é informativo del Perú y Bolivia*, 1924.

Durante su gobierno Leguía se habría encargado de asociarse públicamente al apelativo de Wiracocha, término que aludía a una deidad inca, un soberano inca, y una raza (i.e. el modo como los indios llamaban a los blancos). Según algunos autores, el famoso personaje central de la portada de Tiahuanaco, el ícono precolonial más importante del siglo diecinueve y la primera mitad del siglo veinte, también era denominado Wiracocha (Middendorf [1895]: III: 301-2).[24] Como ninguno de sus predecesores, Leguía percibió el valor escenográfico del pasado precolonial, lo que explica su renovado interés por la vertiente espectacular de la arqueología y el *neoperuano*. El pasado remoto era propaganda subliminal: podía estar o no al centro del mensaje, pero sugería —como lo harían los múltiples discursos presidenciales— un supuesto compromiso con la población indígena. Al inaugurar la avenida 'Patria Nueva' en octubre de 1928, el presidente reconocía que las obras viales de su gobierno descansaban en "el músculo del indio" y, resumiendo su ambiguo credo, agregaba: "Los indios son la médula de la raza. Manco representa, en la leyenda dorada, al primer civilizador de la raza. Ollanta personifica la sublimidad de la pasión. Cahuide es el heroísmo frente a la derrota. Y Túpac Amaru es la luz de redención que alumbró la oscuridad de la Colonia (...) Los indios son todo el pasado y todo el porvenir" (Leguía 1929: 110-1). Durante el Oncenio el tratamiento del tema indígena, inicialmente asociado a tendencias progresistas resultó estratégicamente engu-

24 Según Pike (1967: 221): "...uno de los más conspicuos poseros fue el propio Leguía, a quien le gustaba ser llamado Viracocha". Tello, su colaborador, publicó un extenso estudio sobre Wiracocha en 1923 y posteriormente fundó una revista homónima. En el quincenario oficialista *El Indio* (10.II.1930) se incluye una nota sobre un discurso de Leguía ante un grupo de delegados indígenas en el palacio de Gobierno. Antes del texto del discurso, se alude al dictador como "Nuestro Inca" e incluso se cita el supuesto testimonio de un participante al ver a Leguía: "... entonces taita, vas a senter como noestro Inca hobiese resosetado e el Sol resien hobiese salido para té". Sin embargo, coincidiendo con Alan Durston (com. pers.) no he encontrado evidencias directas del uso del apelativo Wiracocha por parte de Leguía.

llido en la retórica gubernamental.[25] El tinglado limeño para este prolongado segundo acto leguiísta fue perceptivamente sintetizado por una de las fundadoras de la *Asociación Pro-Indígena*:

> Para los gobernantes, comerciantes, empresarios mineros y agrícolas, ingenieros, etc, el indígena no significa generalmente sino un bracero, una ficha en el juego de ajedrez de los grandes señores de la República. Para los literatos significa dicha raza una mina inagotable de lirismos ociosos, cuando no se trata de un escaso número de intelectuales amantes de la **estirpe auténtica de la patria**.
>
> En tiempos de Leguía se puso de moda al indio. Pleyadas de intelectuales se ocuparon de la raza nativa obedeciendo una consigna oficial. Eso no era un levantamiento de la raza indígena, sino una pesca criolla. Cada cual quería distinguirse con alguna lindura referente a los indígenas. Se presentó la sociedad de la **Flecha de Oro**. Se fomentó el "folklore" incaico en las **Pampas de Amancaes** con miras á una espléndida ganancia para el alcalde del distrito del Rímac y los teatros limeños. Se trabó relaciones, en el **Museo Arqueológico**, con emisarios de la industria extranjera, para sacar partido del arte autóctono (Mayer 1932: 79-80; énfasis agregado)

Este testimonio panorámico de Dora Mayer ayuda a situar al *neoperuano* en Lima considerando tres aspectos. Primero, nos informa sobre los mencionados extremos del indigenismo: a un lado "... los intelectuales amantes de la estirpe auténtica de la patria", como Hildebrando Castro Pozo, Ezequiel Urviola o Pedro Zulen, y del otro el indigenismo oficialista, con medios de prensa como *El Indio, quincenario de propaganda indigenista* (Chevalier 1970; Wise 1980: 76-80).[26] Segundo, la activista germano-chalaca ofrece pistas de la relación entre propaganda gubernamental y el uso del espacio público, es decir, el área de despliegue del universo asociado al *neoperuano*. En Lima, este escenario iba desde la popular pampa de Amancaes —donde actuó el grupo Pariakaka de Tello— hasta el exclusivo parque de la Reserva, pasando por los teatros, donde se presentó la ópera Ollanta de José María Valle Riestra.[27] Lo que Mayer describe, recuerda el testimonio de Mariátegui de abril de 1917 ("el minuto solemne"), pero a mayor escala. La Patria Nueva se había apropiado del simbolismo de la patria vieja, neoperuanizándola. Visto en perspectiva, el

25 Entre muchos ejemplos ver sus discursos en la inauguración del Museo de Arqueología (1924) (Tello y Mejía 1967: 129-30) y la recepción del embajador boliviano (1928) (Leguía 1929: 99).

26 Entre sus múltiples gestos indigenistas, Leguía era miembro de la sociedad *La Flecha de Oro*, dedicada a los estudios de historia incaica (Pike 1967: 221). Sobre Dora Mayer, ver Cárdenas 1988.

27 Sobre las ceremonias en Amancaes ver Gómez 2013, Leguía (1929: 74-5) y *El Comercio* (24.IV.1927: 11-2). Sobre el estreno de la ópera Ollanta ver Rengifo 2005.

testimonio de Mayer tiene un mensaje semejante al comentario del uruguayo Juan Espinosa sobre el incaísmo lírico de inicios del periodo republicano. Aludiendo al discurso criollo oficial del primer tercio del siglo diecinueve, este veterano soldado de la independencia afincado en Lima apuntaba:

> ...todo esto no fue más que envilecer el noble sentimiento de libertad, agregándole un pretexto, que si hubiese sido el móvil principal, debió respetarse, y no habiéndolo sido, según las posteriores manifestaciones, fue una mentira, un fraude vil, para interesar á la raza indígena a que derramara su sangre por una libertad que no había de alcanzar para sí (Espinosa 1855: 617)

Las coincidencias permiten pensar en el *neoperuano* como una estrategia renovada con fines similares, una amplificación coordinada. Tercero, al mencionar el Museo Arqueológico, Mayer podría estar aludiendo al norteamericano Philip A. Means y/o a Julio C. Tello.[28]

En general, al tratar de la política cultural de las décadas de 1920 y 1930 en Lima se ha enfatizado en los extremos más notables, por ello, sabemos poco de lo que sucedía entre ambos. Más aún, en muchos casos esos polos se tocan, como en un personaje clave del momento, el arqueólogo y parlamentario huarochirano Julio C. Tello. Por un lado, él podría ser situado a un extremo considerando su temprana participación en la *Asociación Pro-Indígena*, organizada por Mayer y Zulen. Por otro, sus renovados lazos con el dictador durante *todo* el Oncenio permitirían situarlo en la otra orilla. No sería exagerado sostener que el estilo *neoperuano* se movía en una zona de compromiso semejante. Antes de abordar los casos que nos permitirán localizarlo en detalle, conviene explicar la radical transformación del paisaje urbano limeño a inicios del siglo veinte.[29]

---

28 Hay dos reportes oficiales de 1921, firmados por Means, director del Museo Nacional de Arqueología, donde se alude a talleres de arte incaico a desarrollarse en esa institución (*Memoria* 1923: II: 956-7,960-5); referencia y sugerencia de Alan Durston.

29 La mayoría de estudios sobre el indigenismo, mencionan, pero no explican a Tello, probablemente por centrarse en su imagen y olvidarse de su obra (cf. Coronado 2009: 167, Favre 2007: 51). Para entender casos tan importantes, como el suyo, hay que volver a las citadas preguntas incómodas de Arguedas (1975: 189,191) o a las de Urbano (1997:IX, n.9) quien percibe su peligroso telurismo. La historiografía tradicional sobre este autor —que se inicia con Stewart y Peterson 1942 y Mejía 1948, 1965— suele eludir estos temas, por razones comprensibles. Las relaciones entre el arqueólogo y el dictador en del Castillo y Moscoso 2002, Lothrop 1948, Patterson (1989: 40-4) y los documentos en Tello y Mejía 1967. Los vínculos tempranos de Tello y los indigenistas en del Castillo y Moscoso 2002. Sobre los regalos arqueológicos de la Patria Nueva a otros gobernantes, incluyendo los vasos de oro para Mussolini, ver el testimonio de Valcárcel (1981: 265-6).

4 EXPANSIÓN URBANA Y APROPIACIÓN SIMBÓLICA

> Es sabido que entre nosotros, la gente más pobre y de menor cultura, y —por consiguiente con menos aptitudes para hacer vida higiénica—, está representada en su gran mayoría por los individuos de la raza indígena (...) la que dá los más altos porcentajes precisamente en aquellos distritos que acabamos de hallar más sobrepoblados y donde más habitantes hay en callejones.
>
> Rómulo Eyzaguirre, Influencia de las habitaciones de Lima...
> *Boletín del Ministerio de Fomento* II(1): 38, 1906

> Los chacareros, *yanaconas* y hacendados suelen escojer la huaca que cae en sus linderos para alzar su *rancho* ó casa, desde donde se alcanzan muy lindas vistas.
> Las huacas constituyen el rasgo mas constante y melancólico del paisaje peruano.
>
> Juan de Arona, *Diccionario de Peruanismos*, 1883

En 1906, Lima evidenciaba un enorme incremento demográfico. La capital peruana comenzaba a sobrepasar los 140 mil habitantes. Mientras tanto, su territorio urbanizado prácticamente no se había expandido y su sección principal, continuaba dentro de los límites coloniales. Entre 1920 y 1930, la capital pasó de 200 a 280 mil habitantes, incrementando notablemente su territorio: de 1426 a 3012 hectáreas. En 1940, ambos índices se multiplicaron, rebasando los 645 mil habitantes. La crisis urbana provocada por el trágico terremoto de mayo de aquel año impulsó la expansión informal de la ciudad, que en 1941 superó las 5000 hectáreas.[30] Una entrada a estos cambios son las fotografías aéreas, una tecnología introducida al Perú, precisamente, durante el Oncenio. Entre los diversos especialistas entonces contratados por el gobierno para renovar las instituciones nacionales, llegó el lugarteniente norteamericano, George Johnson. Este fotógrafo principal del Servicio Aerofotográfico Naval e instructor de fo-

30 La información en Alexander 1942, Bromley y Barbagelata (1945: 98, 118, 119), Gunther y Lohmann (1992: 227) y Montero 1938. Una introducción visual en los planos de Dupard 1859, Basurco 1904 (en Gunther, ed. 1983) y Montero 1938.

tografía aérea en la Estación Aeronaval de Ancón, realizó la primera gran serie de vistas aéreas del territorio nacional. Entre las dedicadas a la ciudad de Lima hay tres que permiten comentar panorámicamente la transformación acaecida durante la República Aristocrática y el Oncenio, en una urbe en crecimiento. Estas fotos de gran espectro, contrastadas con otras más específicas, nos ayudarán a explicar el proceso de expansión urbana y la conflictiva apropiación de antiguos elementos del paisaje limeño en los discursos académicos y oficiales. Para presentar la ciudad vayamos del centro a la periferia.[31]

La vieja Lima. La primera foto aérea muestra el centro con su trama en cuadrícula y densamente poblado de edificaciones, desde las enormes iglesias coloniales hasta las abarrotadas viviendas populares. **[Figura 12]** Esta sección urbana había estado circundada por murallas de barro y piedra, destruidas a inicios de la década de 1870, pero cuya impronta era aún perceptible en el tejido limeño; por ejemplo, en el trazado de las enormes vías de circunvalación (hoy avenidas Miguel Grau y Alfonso Ugarte). Por cuatro siglos esta zona intramuros fue *la* ciudad, con un tejido levemente afectado durante el diecinueve republicano. Pese a algunas novedades visibles (palacio Legislativo y un par de edificios privados, como el Gildemeister, 1928) el panorama urbano limeño todavía estaba dominado, en vertical, por las enormes torres de las iglesias y, en horizontal, por los extensos claustros conventuales, muchos de ellos nacionalizados en el siglo diecinueve, pero poco alterados estructuralmente.

En la *vieja* Lima imperaba un patrón de distribución socio-económica con dos rasgos básicos. Primero, el prestigio colonial de la plaza de Armas se mantenía y el precio del metro cuadrado disminuía a medida que el terreno se alejaba de este punto. A inicios del siglo veinte, todavía las principales residencias limeñas se alojaban en sus alrededores inmediatos. Segundo, el proceso de densificación y subdivisión de las viviendas provocó la multiplicación de domicilios populares por toda la ciudad. En 1906, el 44% de la población del centro vivía en callejones (n=671) y casas de vecindad (n=755) (Ramón 1999: 140). Como resultado de esta situación, en una misma calle podía haber mansiones junto a residencias populares y durante los brotes epidémicos (p.e. fiebre amarilla o peste bubónica) todos podían ser afectados. Durante la República Aristocrática esta serie de rasgos propició un tipo de política urbana que, tratando de Río de Janeiro, Sidney Chalhoub (1996) denominó 'sospecha generalizada'. La lógica de esta estrategia aparece sintetizada sin ambages en la tesis de grado de un médico higienista de inicios del siglo veinte:

---

31 Una introducción al trabajo de Johnson, y a la espectacular expedición aérea que realizó en 1931 con el geólogo Robert Shippee, en Denevan 1993 y Weems 2012. Otra buena entrada a este tema fue la muestra *Intensidad y altura. Aerofotografía y mirada interior en la obra de Walter O. Runcie*, 2012, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Figura 12. Foto aérea de la *vieja* Lima. Johnson (1930: 92).

> Y algo que también debe tener presente toda persona acomodada, es que el pobre en razón de las condiciones miserables de su existencia es un enemigo terrible y un peligro para todos y que hay algo de común a todas las clases y á lo que estamos igualmente expuestos todos: la enfermedad; ésta ó mas bien el contagio viene á ser como la venganza del desheredado contra la indolencia del rico (Portella 1903: 34).

A fin de identificar y controlar esos potenciales focos epidémicos dentro del tejido urbano limeño, los médicos higienistas, apoyados por la ciudad *oficial*, emprendieron registros intensivos de las residencias populares. En 1901, se realizaron aproximadamente 1837 visitas domiciliarias en el segundo cuartel, 903 en el tercero y cuatro mil en el quinto (*Memoria de la Municipalidad* 1901: XXXI, XXXV). Poco tiempo después de presentada la tesis de Portella, el médico Leonidas Avendaño y el ingeniero Santiago Basurco elaboraron lo que podemos considerar el reporte higienista clásico para Lima, con descripciones pormenorizadas de sus visitas sanitarias a más de noventa viviendas colectivas, los callejones y las casas de vecindad (Basurco y Avendaño 1907, Ramón 1998).

Si bien el relato de Basurco y Avendaño es sumamente vívido, el mencionado trabajo de Portella tiene un valioso agregado: la fotografía de interiores. Estas vistas, entre médicas y policiales, resumen para Lima lo que se ha denominado el 'descubrimiento' de los pobres urbanos. Son una introducción gráfica a los tugurios, enormes residencias populares en pleno corazón de la capital. **[Figuras 13, 14]** Durante el Oncenio la descrita distribución pluri-clasista de la *vieja* Lima, que permite explicar la lógica de la 'sospecha generalizada', comenzará a modificarse paulatinamente por la migración del patriciado limeño hacia el sur. Es necesario tomar en cuenta el patrón urbano descrito para entender las estrategias posteriormente aplicadas.

Figura 13. La casa del Pescante, segundo piso. Portella 1903. Biblioteca San Fernando. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Figura 14. La casa del Pescante, cuarto piso. Portella 1903. Biblioteca San Fernando. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Si volvemos a la foto panorámica de la *vieja* Lima **[Figura 12]**, podríamos observar cómo los aires de transformación urbanística experimentados en la capital, se habían empezado a sentir en el extremo meridional del antiguo espacio intramuros. La avenida construida entre fines del siglo diecinueve e inicios del veinte por la compañía La Colmena permitió conectar la plaza Dos de Mayo (1874), que albergaba el primer monumento republicano de gran envergadura, con la plaza San Martín (1921-1924), la obra cumbre del Oncenio en la *vieja* Lima, entre cuyos artífices estuvo Piqueras Cotolí. En coincidencia con el impulso oficial a esta sección urbana, la alta burguesía edificó suntuosas residencias entre ambas plazas (García Bryce 1980: 119). Este eje meridional llegaba hasta el parque Universitario, donde, entre otros monumentos, destacaba la torre del reloj donada por la colonia alemana para las fiestas por el centenario de la Independencia (1921). A un lado estaba la sede principal de la universidad San Marcos, ocupando un edificio colonial, el convictorio de San Carlos, propiedad jesuita, hasta la expulsión de esta orden en 1767. Al extremo

oeste de la avenida La Colmena, se podían ver los resultados de la inconclusa empresa inmobiliaria de uno de los barones del azúcar, Víctor Larco Herrera (1870-1939), que había rodeado la plaza Dos de Mayo de impresionantes edificios residenciales de estilo afrancesado. Parte de este proyecto, aunque con un estilo totalmente distinto, fue el Museo Arqueológico (extremo inferior derecho de la foto) al que aludiremos más adelante. El **Cuadro 3** es un listado de las edificaciones de la época, indicando su localización.

Cuadro 3
Principales edificaciones y avenidas (1890-1940)[32]

Ciclo de la República Aristocrática		**Ubicación**[33]
Quinta Heeren	1890	
Barrio Obrero La Victoria	1896	EM
Casa de Correos	1897	
Avenida 9 de Diciembre	1898	S2
Avenida Brasil	1898	EM
Avenida La Colmena	1899	S1
Renovación de la Plaza de Armas	1901	
Hipódromo de Santa Beatriz	1903	EM
Facultad de Medicina	1903	EM
Instituto de Higiene	1904	EM
Casa Barragán	1904	
Banco del Perú y Londres	1905	
Monumento a Bolognesi	1905	EM
Casa Courret	1906	
Cripta de los Héroes	1908	EMe
Teatro Segura	1909	
Quinta Alania	1909	S2
Estación Ferroviaria Desamparados	1912	

32 Basado en Bromley y Barbagelata 1945, García Bryce 1980, *El Comercio*, y Ramón 2006. Las fechas son de inauguración; en algunos casos la conclusión resultó muy posterior. Detalles y fotografías de estas obras en Centurión 1939, Jochamowitz 1930, Laos 1929 y Wright 1908. Sobre construcción de viviendas obreras ver nota 36.

33 La inauguración de las obras no necesariamente indica el año de creación de las instituciones que albergan. Cuando el edificio está en el centro (entre la avenida Tacna y el palacio Legislativo, entre la plaza de Armas y la avenida Emancipación), no se agregan siglas. S indica al sur del centro: S1 aquellas obras vinculadas al eje La Colmena, S2 al eje 9 de Diciembre. EM indica extramuros, es decir fuera de la zona antiguamente rodeada por murallas, todas las obras ubicadas justo al límite han sido asumidas como fuera. Como en su gran mayoría, los edificios EM están al sur, solo en caso contrario se agrega una letra indicando la dirección (o: oeste). Cuando las obras van más allá de Santa Beatriz, se indica el distrito.

Teatro Colón	1913	S1
Casa Fernandini	1913	
Monumento a Habich	1914	
Caja de Depósitos y Consignaciones	1915	
Almacenes Oechsle	1917	
Palacio Arzobispal	1917	

Ciclo del Oncenio		**Ubicación**
Teatro Forero (Municipal)	1920	
Colegio Guadalupe	1920	EMo
Castillo Rospigliosi	1920s	EM
Edificio San Pedro	1920s	
Banco Central de Reserva	1920s	
Avenida Leguía	1921 (inicio)	EM
Monumento a San Martín	1921	S1
Monumento a Washington	1922	EM
Monumento Alarco	1922	S2
Parque Universitario	1923	S1
Edificio Italia	1923	
Estadio Inglés	1923	EM
Avenida del Progreso	1924	EMo
Edificio Rímac	1924	S2
Sociedad de Ingenieros	1924	S1
Monumento a Petit Thouars	1924	EM
Urbanización 2 de Mayo	1924	EMo
Museo de Arqueología Peruana	1924	EMo
Hospital Loayza	1924	EMo
Museo de Arte Italiano	1924	S2
Arco Morisco	1924	EM
Fuente China	1924	EM
Fuente Norte Americana	1924	EM
Monumento a Sucre	1924	EM
Edificio Minería	1924	
Hotel Bolívar	1924-30	S1
Ministerio de Fomento	1925	EM
Estatua y plaza de la Libertad	1926	S1/S2
Monumento al obrero belga	1926	EM
Monumento a Manco Cápac	1926	La Victoria
Embajada Argentina	1927	EM

Country Club	1927	San Isidro
Avenida Alfonso Ugarte	1928	EMo
Banco Central de Reserva	1929	
Parque de la Reserva	1929	EM
Banco Italiano	1929	
Club Nacional	1929	S1
Palacio Legislativo	fines 1920s	
Edificios de portales de Plaza San Martín	1930	S1
Puericultorio Pérez Araníbar	1930	Magdalena

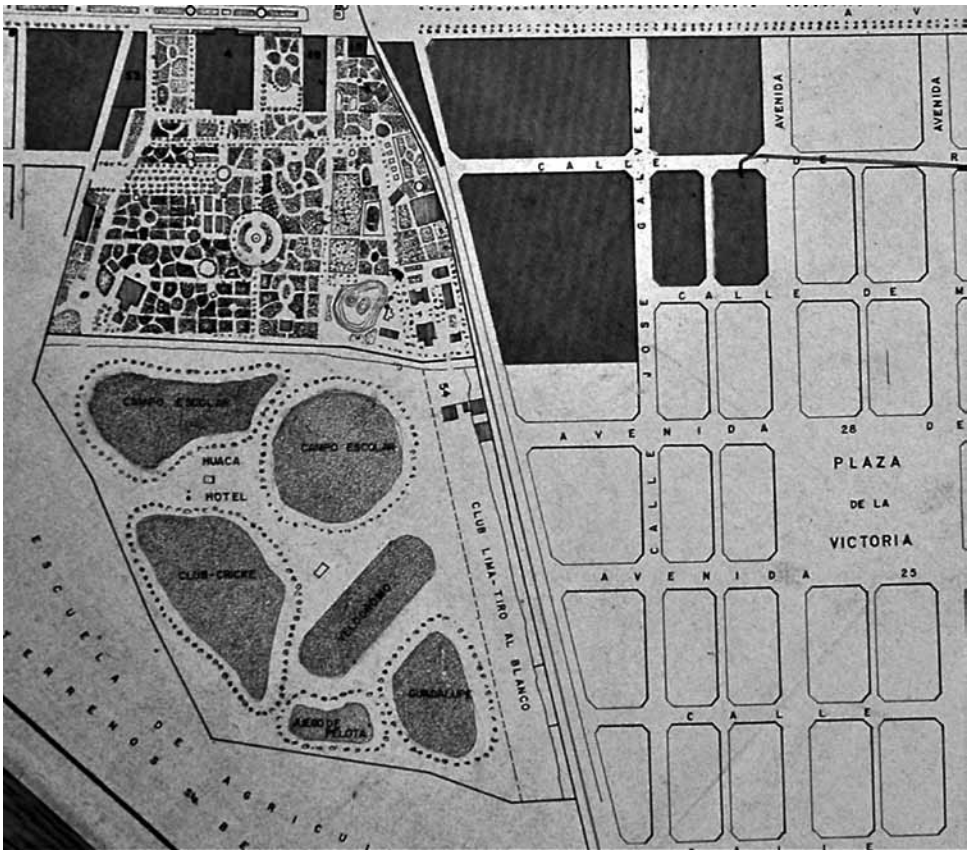
Ciclo de la Recomposición Aristocrática		**Ubicación**
Palacio de Gobierno (reconstrucción)	1926-38	
Palacio de Justicia	1926-39	S2
Teatro La Cabaña	1935	EM
Monumento Jorge Chávez	1937	EM
Mercado de Miraflores	1937	Miraflores
Museo de Antropología y Arqueología	1938	Pueblo Libre
Hipódromo de San Felipe	1938	Jesús María
Edificios Sudamérica y Boza	1938-45	
Ministerio de Salud Pública	1939	Jesús María
Iglesia de los Desamparados	1940	Breña
Biblioteca Nacional (reconstrucción)	1943	

La estrategia política leguiísta podría leerse en el tejido de la *vieja* Lima: diversos cambios simbólicos (monumentos y plazas) financiados por los empréstitos norteamericanos, pero el grueso del centro perduraba prácticamente incólume. Como en el medio rural, el Oncenio no osaba disturbar la gran propiedad. La dificultad oficial de expropiar grandes extensiones de terrenos en la *vieja* Lima (muchos precisamente en manos de las 'grandes familias') impidió la construcción de varias avenidas de penetración que cortarían transversalmente la trama tradicional. Por ejemplo, al lado noreste de la plaza Dos de Mayo puede verse una avenida inconclusa que debía llegar hasta la plaza de Armas, pero que solo corta transversalmente una manzana (Elguera 1926).[34]

34 Otro proyecto inconcluso fue la avenida 28 de Julio, que siguiendo el tramo del pasaje de Petateros, conectaría la plaza de Armas con la plaza San Martín (*El Comercio* 13.VII.1924:9,15). Sobre las dificultades legales ligadas a las expropiaciones ver Dávalos (1908: VII,28-32,49-50) y *El Comercio* (1.VI.1920:1, 7.VII.1926:10, 2.VI.1927:8, 7.IV.1927:4).

Figura 15. Foto aérea de la *nueva* Lima. Johnson (1930: 92).

La nueva Lima. Esta sección urbana, que aparece en la segunda foto aérea de Johnson, tuvo como núcleo inicial el eje que va del palacio de la Exposición (1871) a la plaza Bolognesi (1905), es decir, el paseo 9 de Diciembre (hoy Colón) **[Figura 15]**. Como apuntara un testigo de la época, la diferencia con el centro era palpable; "Allí se ha roto con todo lo antiguo. De la Lima vieja, de la que estuvo entre murallas, no se ha copiado nada" (Dávalos 1908: 61). En momentos distintos, ambas obras (el palacio y la plaza) fueron fruto de una ciudad que se expandía y experimentaba una segregación espacial de las funciones urbanas. Ellas ayudaron a consolidar el prestigio, y la cotización de esa zona: "[a inicios del siglo veinte] Los terrenos del paseo Colón, el más aristocrático de Lima, y de otros barrios de la ciudad se vendieron a precios irrisorios; hoy valen Lp. 20 y 30 el metro cuadrado, es decir cien veces más de lo que costaron" (*Negociación Risso* 1926: 13). Al extremo este del mencionado eje, el palacio de la Exposición corresponde al ciclo constructivo guanero de las



Plano 2. Plano de Lima 1902, Enrique Góngora, detalle. Colección Emilio Harth-terré, Flat file, Folder 2, Biblioteca Latinoamericana, Universidad de Tulane (cf. lámina 24 de Bromley y Barbagelata 1945, el detalle solo es visible en los planos originales).

décadas de 1860 y 1870 y a inicios del siglo veinte alojaba espacios recreativos. Un zoológico, salas del Museo Nacional, restaurantes, e incluso una huaca ornamental, probablemente la primera de una serie, que veremos más adelante.[35] **[Plano 2]** Mientras tanto, al extremo oeste, la plaza Bolognesi fue un hito del desplazamiento meridional de las 'grandes familias' durante la República Aristocrática. Si bien en un inicio esta enorme explanada cumplía funciones semejantes a la plaza Dos de Mayo, acabó superándola precisamente gracias a su localización en bisagra con los barrios del sur. Hasta fines del siglo diecinueve, la plaza de Armas había sido el lugar de los grandes actos públicos. Sin embargo, los eventos masivos realizados en el flamante eje meridional, como la inauguración de la plaza al héroe de Arica (1905) y la 'coronación' del poeta José Santos Chocano (1922), muestran la nueva escala y la jerarquía interna

35 No está determinado si la huaca era precolonial o recientemente construida, en todo caso pertenecía al complejo recreativo urbano de la República Aristocrática.

de la ciudad (*El Comercio* 5.XI.1922:5-6; Kidder 1942: 15, *Coronación* 1922). Como fuera anunciado a inicios de siglo, la *nueva* Lima se ubicaría "...alrededor de los puntos cardinales del Círculo Bolognesiano" (Dávalos 1908: 73). La segunda foto aérea también permite distinguir dos secciones de la *nueva* Lima, Santa Beatriz y La Victoria, que nos brindan indicios del patrón urbano que comenzaba a regir la metrópoli.

Además de la función residencial, el urbanizado fundo Santa Beatriz (1924) se caracterizaba por la presencia de una serie de áreas recreativas que expandían la tendencia iniciada por el palacio de la Exposición, como el hipódromo, el estadio de futbol donado por la colonia inglesa (1923), pistas para carreras de perros, el club de tenis y el parque de la Reserva (1929). Si observamos el trazado de las calles de Santa Beatriz, notaremos que los proyectos inconclusos de la *vieja* Lima han sido realizados aquí, ya que además de la trama en cuadrícula, hay una serie de avenidas transversales y abundante vegetación. Al extremo superior izquierdo de la foto está el barrio obrero La Victoria donde no hay áreas verdes ni avenidas transversales, y las casas son más bajas que en la *vieja* Lima (Centurión 1939: 164). Si bien estos dos sectores (Santa Beatriz y La Victoria) solo estaban separados por una avenida aún sin pavimentar, esta situación da cuenta del patrón urbano más importante de Lima moderna: la segregación social por barrios. Como indicamos, a intramuros, pobres y ricos habían residido en las mismas calles, basando la distinción principalmente en el tipo de residencia o la localización específica dentro del conjunto residencial. Sin embargo, como en otras partes del mundo, al iniciar el siglo veinte, surgieron en Lima barrios distinguidos por un claro sello de clase (Pike 1986: 35-6, Ramón 2006: 263-4). Es como si al abandonar el centro, agobiado por la saturación popular, el patriciado limeño se hubiera preocupado por distanciarse de los pobres para quienes se crearon una serie de barrios *ad hoc*, como La Victoria. Considerando las diferencias indicadas, es significativo que justamente al centro de ambos barrios (Santa Beatriz y La Victoria) se ubiquen dos obras vinculadas al *neoperuano*: el parque de la Reserva y la plaza Manco Cápac, respectivamente.

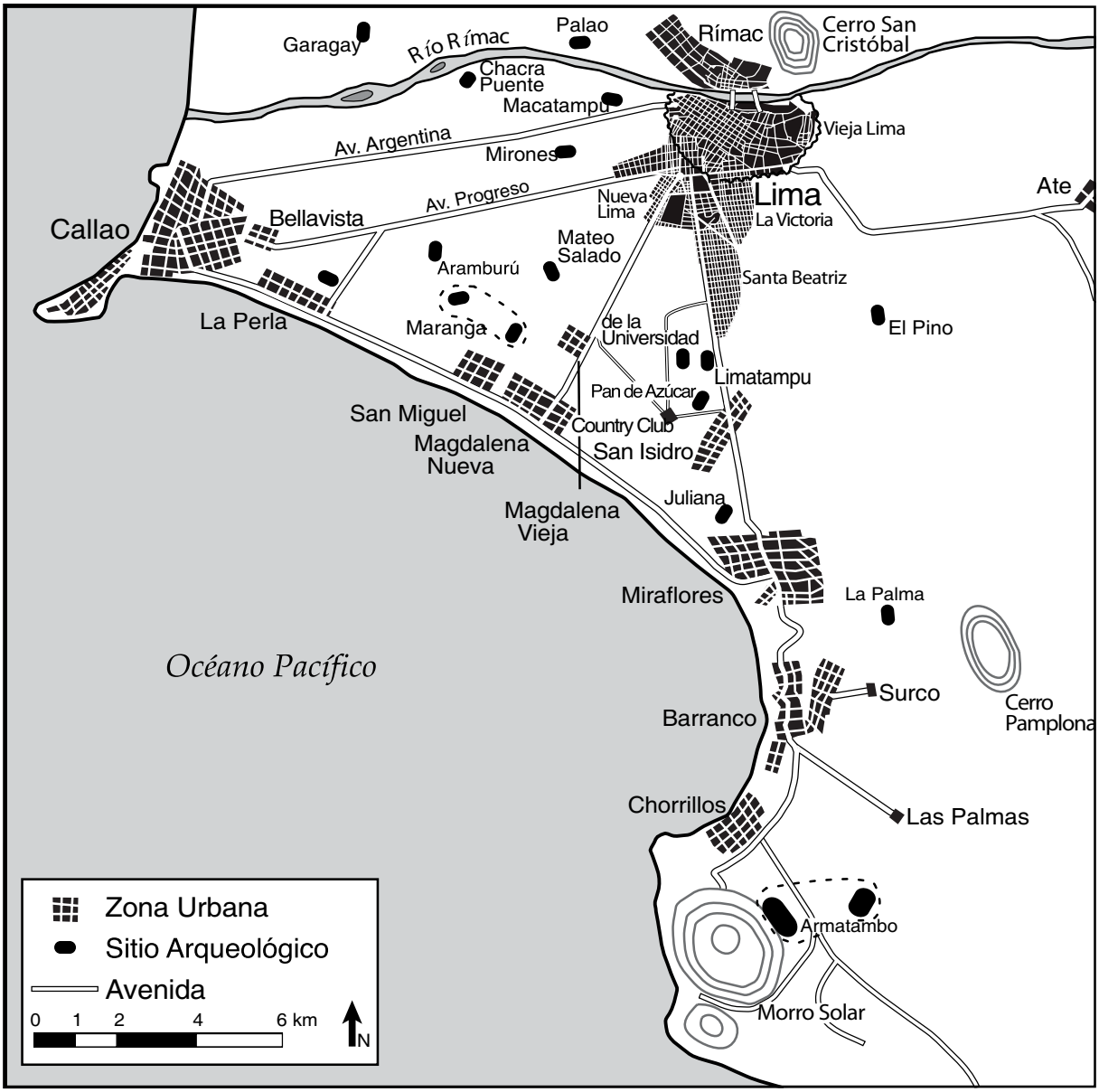
Si contrastamos la localización de las grandes obras, se puede observar que durante la República Aristocrática ellas se ubican principalmente en la *vieja* Lima **[Cuadro 3]**. Durante el Oncenio, se concentran en la *nueva* Lima y los barrios meridionales, con excepción de los edificios para oficinas que buscaban consolidar el centro como *business district*. Sin embargo, además de la 'huida' al sur, hubo otros procesos paralelos para albergar a la creciente población: al menos 67 mil migrantes llegaron desde diversos puntos de la sierra a Lima en la década de 1920. Primero, además del barrio obrero de La Victoria, el estado impulsó la creación de viviendas obreras colectivas, principalmente, al este de

Figura 16. Foto aérea con huaca en la *nueva* Lima. Johnson (1930: 98).

la *vieja* Lima y el Rímac ratificándolos como barrios populares.[36] Segundo, se continuó con el proceso de sobreocupación de grandes residencias del centro, la tugurización. Tercero, aparecerán las manifestaciones iniciales de otro rasgo típico del urbanismo limeño del siglo veinte: la ocupación popular de las periferias, las barriadas (Matos 1977). Este uso residencial masivo de las afueras de la ciudad era un fenómeno nuevo, que propició un encuentro clave. Algunos de los protagonistas de este proceso aparecen al lado inferior derecho de la segunda foto aérea: las huacas o sitios arqueológicos, los puntos blancos en las chacras.

Hacia las huacas. La tercera foto aérea del lugarteniente Johnson muestra un montículo precolonial localizado en un barrio periférico, probablemente, al suroeste de Lima y resume una situación frecuente en la capital de la Patria Nueva. **[Figura 16]** Por mucho tiempo las huacas de los alrededores de Lima, las huacas *locales*, habían permanecido aisladas de la urbe: físicamente próximas, pero simbólicamente remotas. En la década de 1920 dos procesos las aproximaban. Primero, el crecimiento metropolitano propiciaba la urbanización de terrenos ocupados por huacas o a su alrededor. **[Plano 3]** Segundo, la consolidación académica de la arqueología hacía que estos monumentos pasaran de meras curiosi-

36 Luego del programa de vivienda obrera de La Victoria (1915), entre 1922 y 1937 se edificaron al menos 47 conjuntos residenciales estatales, básicamente proletarios. Estuvieron principalmente ubicados en el centro (14 *Casas para obreros*), en el Callao (*Casa de empleados y obreros*, 1925, *Quinta obrera Leguía*, 1927), en la Victoria (*Barrio obrero* 1, 1938) y el Rímac (*Barrio obrero* 2, 1937) (Ludeña 2004: 85).



Plano 3. Sitios arqueológicos en Lima, hacia 1934. Redibujado por Martha Bell de L. Hoyos, 1934. Carta de la provincia de Lima, *Revista del Museo Nacional* 3(3) s.p.

dades, de montículos de tierra, a elementos integrables al discurso nacional. Un buen indicio de este renovado interés son las frecuentes referencias a los paseos para ver las huacas de las afueras de Lima (*Variedades* 29.VI.1918, 29.III.1919, *inter alia*). Con 'afueras' aludimos al territorio que iría al sur y al oeste de la *nueva* Lima. Entre los diversos testimonios de esos paseos hay una foto donde aparecen Francisco García Calderón y José de la Riva Agüero frente a unos muros preco-

loniales, probablemente del fundo Pando, asociado al complejo arqueológico de Maranga. Durante esas visitas académicas se exploraba las huacas *locales* que por tanto tiempo habían formado parte del paisaje sin ningún valor cultural adicional, salvo para los exploradores extranjeros, como Thomas Hutchinson 1873, Ephraim Squier 1877 o Ernst Middendorf 1895. A diferencia de Cuzco, México y Roma, el territorio de la *vieja* Lima carecía de ruinas espectaculares que informaran al visitante de alguna gloria remota: ningún viajero las menciona. Sin embargo, con la expansión urbana extramuros a inicios del siglo veinte se comenzó a perfilar un cambio. [37]

En vista de la importancia de este dramático proceso de aproximación entre la ciudad y las huacas *locales* para situar el discurso *neoperuano*, conviene hacer un par de precisiones cronológicas. Como indicamos, a mediados del siglo diecinueve, para Sebastián Lorente (1855: 73), las huacas ya tenían valor académico y patriótico: "La historia de la civilización está mejor consignada en las huacas que en las tradiciones". Por la misma época, Mariano de Rivero y Johann Jakob Tschudi, autores del libro fundacional sobre los restos precoloniales andinos, *Antigüedades Peruanas*, tenían una opinión semejante; ellos asumían que investigar el pasado nacional era una forma de patriotismo (Rivero y Tschudi 1851: VIII). Sin embargo, en ambos casos, la referencia detallada más próxima a la *vieja* Lima, todavía era Pachacámac. Este enorme sitio arqueológico está a veintisiete kilómetros al sur de la capital y para visitarlo en aquella época era necesario organizar una pequeña expedición. [38] En las últimas décadas del siglo diecinueve, los valores patrióticos indicados se limitaban a las huacas lejanas. La actitud ante sus pares *locales* todavía era distinta, como revela el testimonio de Juan de Arona (1883: 267): "La *Huaca Juliana* en las cercanías de Lima, es un mero promontorio, donde probablemente no se habrá hallado nunca ni buscado tesoro alguno". Será recién durante la República Aristocrática y el Oncenio, que las huacas *locales* (tan próximas al centro como Juliana, hoy Pucllana), empiecen a adquirir los valores agregados, que décadas antes Lorente les había atribuido a sus pares distantes. Los mencionados paseos de grupos ilustrados limeños a las huacas *locales* son parte de este proceso de aproximación y apropiación simbólica. La transformación descrita también puede detectarse en trayectorias individuales, como la de José de la Riva Agüe-

37 La foto de García Calderón y Riva Agüero es la 0937 de la colección Riva Agüero, Archivo Histórico Riva Agüero. Una buena introducción a la arqueología, los saqueos y los viajeros franceses del siglo diecinueve en Riviale 2000.

38 Precisamente, el comerciante y explorador inglés Hutchinson (1873:I:280-1) criticó a Mariano de Rivero por no prestar debida atención a las medidas de las huacas *locales* de Lima, reflejando el escaso interés de este último por tales sitios. El gran libro de Middendorf 1895 todavía está dividido de modo que la *vieja* Lima aparece en un volumen y todas las huacas *locales* forman parte del volumen dedicado a la costa, es decir como un conjunto distinto. Recuérdese que Uhle inicia oficialmente la arqueología peruana en Pachacamac "Llegando a Lima en 1896, era natural que primero estuviese interesado en las ruinas de Pachacamac, que no quedaban lejos" (Uhle 1902: 753).

ro. En 1912 este intelectual emprenderá su épico viaje al sur peruano para meditar *in situ* la historia nacional, visitando los lugares sagrados de la patria, sin necesidad de incluir Lima en sus reflexiones. Sin embargo, años más tarde, a fines de la década de 1930, el mismo historiador empleará los materiales excavados por Alfred Kroeber en la huaca Aramburú y los conchales de Bellavista, Callao, estudiados por Max Uhle, para discutir la historia y la política peruana. Más puntualmente, Riva Agüero usará estas evidencias para rebatir los argumentos de algunos indigenistas (sobre este debate ver *Capítulo 5*).[39] El material cultural estratigráficamente superpuesto en los sitios precoloniales limeños se había convertido en fuente histórica útil para el debate político. De simples elementos melancólicos del paisaje (*sensu* Arona) las huacas *locales* limeñas iban adquiriendo también el estatus de depósitos de *reliquias* de la patria vieja, testimonios de la historia nacional, como había sugerido Lorente en sus viajes por la sierra central. La noción de *reliquia* implica formar parte de un cuerpo sagrado (la patria, la nación) y, por tanto, se trata de elementos que deben ser preservados y reverenciados. La idea de 'recuperar' estas huacas *locales* fue consecuencia del proceso descrito. Las condiciones para plantear la existencia de patrimonio arqueológico urbano estaban dadas.[40]

Este agitado encuentro —físico y simbólico— entre la urbe y las huacas, está plasmado en una serie fotográfica realizada durante uno de los paseos ilustrados a las afueras de Lima hacia 1928. Más precisamente, la visita de un investigador extranjero y su guía local a diversos puntos de la extensa zona arqueológica de Maranga, suroeste de Lima, a un lado de la avenida Progreso (hoy Venezuela), obra de la *Foundation Company*. De esta serie conviene aludir a tres imágenes. La primera muestra una vivienda sobre una huaca con paredes decoradas con motivos claramente precoloniales, atravesadas por un muro colonial, o republicano. Por su forma general y por los motivos decorativos puede afirmarse que es la misma huaca presentada años antes por el viajero alemán Middendorf (1895:II: 62), pero con una clara diferencia, la ocupación humana moderna. Al lado izquierdo de la foto se puede ver el comedor (la mesa) y la cocina (el fogón), y al lado derecho, el dormitorio, construido con diversos materiales que incluyen puertas de madera reciclada (Ramón 2013: 36). Habita en esta casa/huaca una señora, que podría estar dialogando con un individuo de terno y sombrero, junto al cual hay un perro sentado. La segunda fotografía es mucho más específica, solo muestra la cocina, sirve para confirmar los detalles de la residencia, aunque

39 En adelante, para localizar los sitios arqueológicos limeños se usará el inventario compilado por Ravines (1985). Ese documento incluye una ficha informativa por cada sitio, que además es identificado por un número que será indicado, por ejemplo Aramburú es 39-40 y Juliana 80. La versión digital del inventario en: < http://www.limacultura.pe/patrimonio/publicaciones/inventario-de monumentos> [consulta: 1.XI.2013].

40 Sobre la aproximación entre la ciudad y las huacas compárense los textos y las imágenes de Hutchinson (1873:I: 270-302) y los documentos del equipo de Tello en las décadas de 1930 y1940 (Novoa 1999).

no permite identificar a su dueña, quien está de espaldas a la cámara. Esta toma fue evidentemente realizada para ilustrar los motivos precoloniales de la pared. En la tercera fotografía, que recuerda mucho a uno de los grabados del explorador norteamericano Squier (1877:87) en otra huaca limeña, podemos reconocer al personaje de terno de la primera toma. Es el joven guía de la expedición, un ingeniero limeño que acababa de publicar el libro *Estética Urbana* (Ramón 2013: 36). Es Emilio Harth-terré (1899-1983), que posa ante el muro con los motivos ornamentales mencionados por Piqueras en su definición del *neoperuano*. Son los 'ritmos escalonados', que décadas después Harth-terré incorporaría en la portada de su residencia miraflorina.[41] **[Figura 17]**

Figura 17. Casa de Emilio Harth-terré, Miraflores. Foto Gabriel Ramón.

Estas fotos sobre el complejo arqueológico Maranga son reveladoras ya que fueron casi incidentales. No son las típicas vistas que muestran orondos arqueólogos posando al lado de su descubrimiento y flanqueados por sus empolvados operarios. Precisamente por su carácter esporádico estas fotografías de Palmer guardan un paralelo, ligeramente perturbador, con aquellas incluidas en los reportes de los médicos higienistas como Portella (1903). **[Figuras 14, 15]** Ambas series muestran un universo paralelo a la ciudad *oficial*, sugieren un espacio por reformar. La diferencia con las fotos de los higienistas es que en el caso de Maranga no estamos ante tugurios (*vieja* Lima) sino proto-barriadas en huacas (*futura* Lima). En su búsqueda del pasado nacional, los intelectuales limeños se encontraron con un segundo grupo de pobres, con el

41 Harth-terré fue ingeniero civil y el primer ingeniero arquitecto diplomado en el Perú. Estuvo profundamente interesado en la arqueología y la historia. Participó de las reformas urbanas capitalinas, encargándose de la construcción de viviendas populares y hoteles de turistas en provincias; asimismo, contribuyó teórica y prácticamente al debate sobre el estilo nacional (Martucelli 2006a: 220-3, Tauro 1945). Las fotos fueron tomadas por Mervyn Palmer, miembro de la Real Sociedad Geográfica, quien durante su viaje por el Perú visitó Cuzco, Ica y Lima, entre otros lugares. Pertenecen a la colección fotográfica de la sección etnográfica del Museo Británico. Sobre el motivo escalonado ver nota 18.

futuro inmediato.[42] Casos como el de la casa/huaca de Maranga son parte de la historia de la ocupación popular de los sitios precoloniales, que también moldeó el *neoperuano*. Baste mencionar lo sucedido con una de las primeras barriadas limeñas, Armatambo, en el distrito de Chorrillos, entonces en el extremo sur de Lima. En 1924, un grupo de familias de yanaconas (pequeños arrendatarios de tierras) y peones de la hacienda Villa ocuparon parte de este sitio arqueológico, donde —se dice— había vivido el gobernador inca del valle, Taulichumpi (Matos 1977: 57-8; Ravines 1985: 98). **[Plano 3]** Las fotos de la casa/huaca de Maranga resumen esta coyuntura de expansión y apropiación. En la década de 1920, el crecimiento urbano y la arqueología otorgaban una dimensión distinta al paisaje precolonial de la capital: confrontaban las flamantes raíces simbólicas de la nación, las huacas *locales*, y la inminente expansión inmobiliaria. Pasado precolonial versus metro cuadrado urbano. Este nuevo panorama no solo marcó al joven ingeniero que posa frente a la huaca, sino a una serie de intelectuales y políticos del momento que participaron, directa o indirectamente de las obras vinculadas al *neoperuano* que trataremos enseguida. **[Figura 18]**

Figura 18. Paisaje urbano con huaca en la *nueva* Lima, San Isidro. Valle de Lima, Cuadernillo 3, Archivo Julio C. Tello, Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, década de 1940.

42 Normalmente, este tipo de detalles (viviendas populares) no eran incluidos en las ilustraciones arqueológicas. El explorador inglés Hutchinson (1873:I: 297) comparó la casa del vigilante sobre Juliana (Miraflores) a "... una mosca en la espalda de un elefante", pidiéndole al dibujante que la omitiera.

5 FIJAR LA RAÍZ

> Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros eso pasó.
>
> Juan Rulfo, *Diles que no me maten*, 1951

En Latinoamérica, los museos nacionales son un producto típico de fines del siglo diecinueve e inicios del veinte. Son lugares privilegiados para comenzar a entender los usos oficiales de la historia remota de cada país, de sus orígenes. Estos edificios fueron diseñados para materializar el discurso estatal sobre el pasado y para difundirlo de manera didáctica. El Museo de Arqueología (hoy Museo Nacional de la Cultura Peruana) fue el gran museo nacional peruano del primer tercio del siglo veinte y puede considerarse el edificio *neoperuano* por excelencia. Formó parte de la urbanización Dos de Mayo, financiada por el hacendado Víctor Larco Herrera al extremo oeste de la *vieja* Lima. Una guía de la época, resume bien el proyecto de este magnate azucarero "...quien inspirado por un ideal patriótico, reunió en esta institución las reliquias históricas de la antigüedad del Perú, a fin de que ellas fueran utilizadas no sólo como testimonio del progreso de la civilización alcanzada por los antiguos peruanos, sino también como fuentes de enseñanza e investigación científica" (Laos 1929: 65). **[Figura 19]**

El plano y la maqueta originales del Museo de Arqueología fueron elaborados por el arquitecto francés Claude Sahut, en marzo de 1921. Sin embargo, tres años más tarde, el edificio fue finalmente erigido según el diseño del ingeniero polaco Ricardo Jaxa Malachowski, cuya compañía también se encargó de las residencias de estilo afrancesado alrededor de la plaza Dos de Mayo. **[Figuras 20, 21, 22]** Ese mismo año, 1924, con motivo de las conmemoraciones por el centenario de la batalla de Ayacucho, Larco vendió su museo al estado peruano. Como podemos observar actualmente, en el frontis de este edificio priman los motivos tiahuanaco. Además de las esculturas en ese estilo, se incluye el famoso personaje de los báculos, elemento central de la portada del Sol (Tiahuanaco, Bolivia), que, como indicamos, era llamado Wiracocha por

Figura 19. Museo de Arqueología. Postal.
Cortesía María Eugenia Yllia.

Figura 20. Museo de Arqueología, proyecto de Claude Sahut, maqueta. *Mundial* 25.XI.1921.

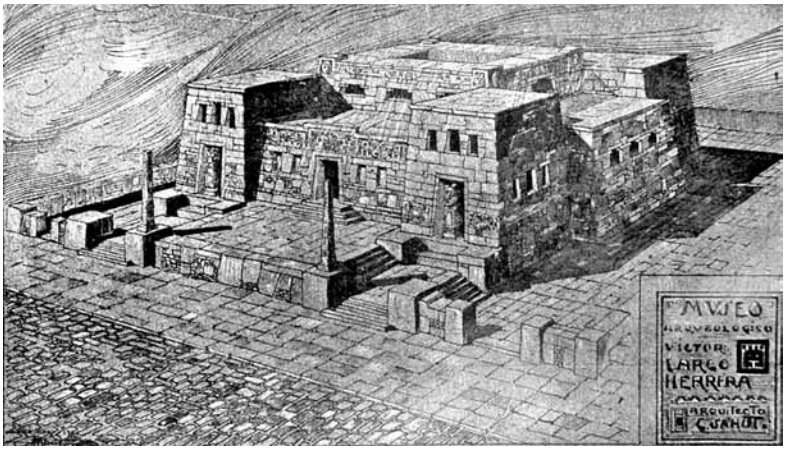


Figura 21. Museo de Arqueología, proyecto de Claude Sahut, dibujo de maqueta ("Maquette del Museo Víctor Larco Herrera en el cual debía encerrarse la valiosa colección de arte incaico que posee el señor Larco, obra del notable arquitecto señor Sahut"). *El Arquitecto Peruano* 37, Agosto 1940.

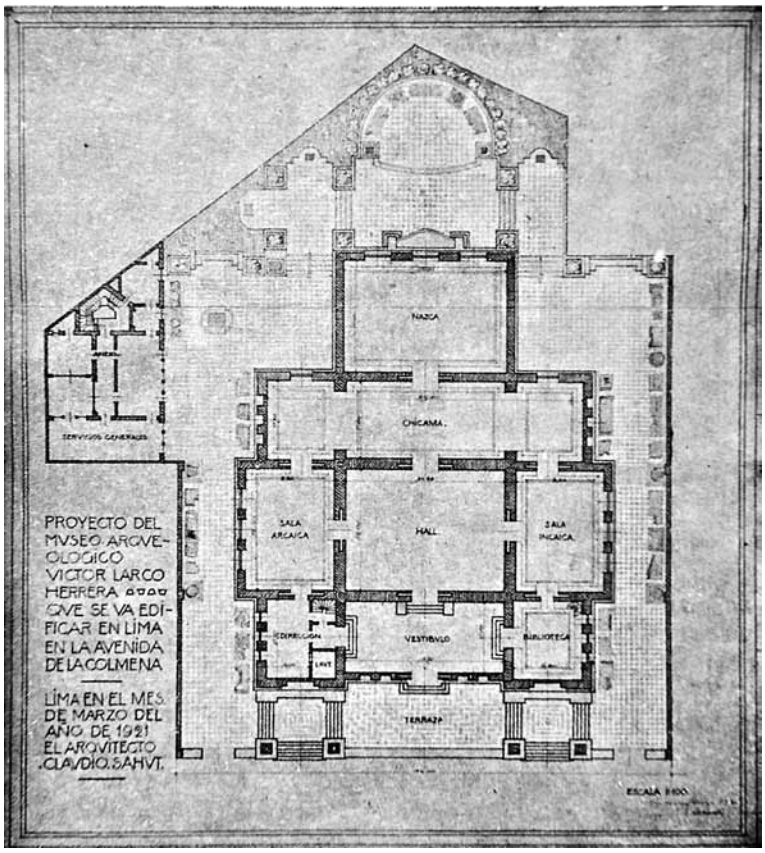


Figura 22. Museo de Arqueología, proyecto de Claude Sahut (planta, división interna). *Mundial* 25. XI. 1921.

algunos autores.[43] **[Figura 23]** Antes de discutir cómo se generó esta fachada y los compromisos que ella implicaba, cabe mostrar en qué consistió su novedad en el paisaje urbano limeño.

43 Ver la historia oficial de este museo en Tello y Mejía (1967: 115-77) y el testimonio complementario de Valcárcel (1981: 259-312, 358-370). La discusión más actualizada sobre este museo y que ha servido de contrapunto para este capítulo, en Yllia (2011). Antes de que se concretara el edificio que trataremos, el museo funcionó en la plaza de la Exposición, junto al laboratorio de la Vacuna (palacio de Justicia) (1919), pasando luego a la calle Malambito (1921). Tello fue director en el periodo inicial (1919-1921) y volvió a ese cargo en 1924 hasta concluir el Oncenio. Los Larco Herrera, hijos de un migrante italiano y propulsores de la industria azucarera en La Libertad, fueron una familia atípica de la élite económica peruana (Beals 1934: 196-99, Wise 1989: 76, 95; *El Comercio* 11.I.1922, *Variedades* 9.II. 1918:144-6, 16.II.1918:141-4). Además de sus renombradas obras de beneficencia, los Larco Herrera decoraron su hacienda Chiclín (La Libertad) con motivos precoloniales y tuvieron un profundo interés arqueológico, continuado por Rafael Larco Hoyle (Kidder 1942: 20-28). Sobre el arquitecto Sahut ver Morales 1940 y García Bryce 1987. La propuesta original de Sahut en *Mundial* 25.XI.1921 ('Los bellos proyectos que tenía don Víctor Larco para el embellecimiento de Lima').

Figura 23. Portada del Sol, detalle, Museo Nacional de la Cultura Peruana. Foto Gabriel Ramón.

Arquitectura y estilo. Si bien el museo nacional, en tanto institución, ya existía desde la creación de la república peruana, el edificio en cuestión era algo inusitado para Lima. Tres rasgos permiten entender esta novedad arquitectónica. *Primero*, durante el siglo diecinueve hubo salones asignados para exhibir las llamadas *antigüedades peruanas*, como algunas secciones del palacio de la Exposición (Hutchinson 1873:I: 333-6) o la casa del doctor Mariano Macedo en la plaza Bolívar "... que casi podía llamarse museo" (Dávalos 1875a: 76). **[Figuras 24, 25]**

Debido a la guerra del Pacífico (1879-1883), y la consecuente ocupación de Lima, la situación del material arqueológico exhibido en la capital resultó aún más endeble: Macedo viajó con su colección a París y, finalmente, la vendió a la dirección de Museos Reales de Berlín (Hamy 1882). La famosa estela de piedra llevada por el gobierno peruano desde Chavín de Huántar a Lima en 1873 y exhibida en el palacio de la Exposición (Middendorf 1895:I: 443) acabó tirada "... en uno de los parques entre el 'Club Revólver' y la espalda del Palacio, junto á una acequia" (Polo 1900: 47). Allí la encontró el historiador José Toribio Polo a inicios de la década de 1890 "... teniendo al lado el tosco marco negro de madera en que estuvo colocada". En un inventario del parque y palacio de la Exposición, 1890, se incluía "...1 piedra en marco de madera, con signos grabados por los primitivos indios del Perú", reconocida como una "importantísima curiosidad arqueológica" (Quiñones 2007: 268). Casos como este, el de la llamada estela de Raimondi, estarían indicando cierto interés oficial por organizar una colección nacional, sin embargo todavía no había un gran museo estatal con local propio. Décadas más tarde, aparecieron los 'museos' Alexander y Brignardello, que en realidad eran galerías comerciales (*El Comercio* 2.I.1920, 28.VII.1921, 28.VII.1922). En todos

Figura 24. Colección Macedo, detalle de tarjeta de visita de la casa fotográfica Castillo, década de 1870. Cortesía Antonio Coello.

Figura 25. Anverso de la tarjeta de visita de la casa fotográfica Castillo, década de 1870. Cortesía Antonio Coello.

los ejemplos mencionados, los objetos precoloniales habían sido acomodados en salas pre-existentes, pero nunca antes habían sido coordinadamente albergados en un museo *ad hoc* como el que planeaba realizar Víctor Larco Herrera. *Segundo*, también era la primera vez que se construía un edificio público cuyo frontispicio estaba elaborado en un estilo completamente inspirado en monumentos precoloniales. *Tercero*, hasta entonces solo los pabellones peruanos en las exposiciones internacionales habían ostentado fachadas precoloniales. Sin embargo, el museo agregaba un detalle: la organización interna. Para comprender la novedad, vale pensar este museo como un enorme libro e imaginar su frontis como la carátula. Este libro incluía una estructura narrativa y su portada debía condensar el tema principal mostrando las raíces nacionales. La fachada y la raíz estarían conectadas por un estilo común. Tenemos entonces, dos interrogantes. En primer lugar, ¿por qué este museo, este emporio de la nacionalidad, que alojaría decenas de miles de *antigüedades peruanas*, de reliquias de la patria, tuvo -y mantuvo- una fachada de un estilo cuyo sitio epónimo estaba fuera del Perú, en Bolivia? **[Figura 26]** En segundo lugar, ¿por qué fue rechazada la propuesta del arquitecto Sahut, que incluía elementos precoloniales ubicados dentro del territorio peruano? Para responder a ellas debemos considerar el ambiente arqueológico del momento y los múltiples usos políticos del pasado remoto, es decir el contexto del *neoperuano*. Comencemos explicando la novedad estilística.

La novedad estilística del Museo de Arqueología es perceptible en las primeras descripciones que lo denominaban 'Museo Incaico'. Como señaláramos anteriormente (ver *Capítulo 2*), la *visibilidad* de lo inca había sido tal durante el siglo diecinueve que todavía en la década de 1920 los distintos estilos eran aglutinados bajo esa denominación. Por ejemplo, al comentar el plano y la maqueta de la propuesta original de Sahut (filiada al estilo chavín) un periodista limeño

Figura 26. Localización del sitio arqueológico Tiahuanaco, Bolivia. Squier (1877: 330).

indicaba que para familiarizarse con el tema el arquitecto francés había leído los pocos libros disponibles sobre arqueología inca y visitado "...todos los lugares en que se elevan los grandiosos edificios dejados por esa admirable **civilización incaica**". Según el cronista el objetivo de Sahut era "...separar de la **arquitectura incaica** los elementos de la arquitectura **Tivvanako**, los que, sin lograr fusionarse, predominan alternativamente en las construcciones y objetos" (*Mundial* 25.XI.1921; énfasis agregado). No se trataba de un testimonio aislado, incluso el propio inventario legal del edificio consignaba algo similar: "La fachada se encuentra decorada con grandes figuras de concreto imitando **ídolos incaicos**, la greca de la cornisa y del arquitrabe y todas las ornamentaciones son igualmente imitaciones del **estilo incaico del Tiahuanaco**" (*Margesí de Bienes Nacionales*, V: 26-32, 1927, en Tello y Mejía 1967: 125, énfasis agregado). Ambas descripciones son valiosas en sus deslices. Nos muestran el inicio de la vida pública de un nuevo tipo de símbolo basado en la arqueología precolonial. Las fachadas (la planeada por Sahut y la ejecutada por Malachowski) eran difíciles de describir para abogados y periodistas porque los estilos que las inspiraban aún no estaban plenamente incorporados al sistema educativo peruano. Todavía en 1937, la esposa y asistente de un arqueólogo norteamericano que excavaba en el Perú, es decir, alguien relativamente familiarizado con los estilos precoloniales andinos, seguía denominándolo 'Museo Incaico' (Kidder 1942: 15, cf. Strode 1937: 95). Pauline Antrobus (1997:I: 202) observa que lo mismo sucedió con otros monumentos neoperuanos del Oncenio, que fueron clasificados como incas "... por la tendencia a generalizar la cultura pre-colombina". Para el gran público, lo incaico *era* lo precolonial, sin embargo el refinamiento de los estudios arqueológicos ya había comenzado a minar esta ecuación y permitirá explicar porqué no fue aceptada la propuesta del arquitecto Sahut.

Al representar lo nacional usando motivos precoloniales en el espacio público, se estaba escogiendo los sitios o épocas considerados más significativos. Era la formalización de la selección vigente de *santos lugares* de la patria, cuyas *reliquias* almacenaría el nuevo *templo* del saber patrio, el Museo de Arqueología. De

este modo, su fachada resultaba materializando opciones estéticas, históricas y políticas sobre las cuales no necesariamente había consenso. Es preciso recordar que una de las figuras más frecuentadas para explicar la nación ha sido el árbol y una de las secciones más atractivas para los arqueólogos han sido las raíces. Podemos documentarlo desde los discursos de Tello hasta las declaraciones de Walter Alva quien recientemente dijo que "Las naciones son como los árboles poderosos, crecen y se sustentan en sus raíces" (*El Comercio* 19.V.2012). Sin embargo, pese a su plasticidad retórica, las raíces son un símbolo potencialmente peligroso para el nacionalismo más tradicional, en la medida que pueden provenir de un jardín ajeno, extranjero. Inesperadamente, la metáfora puede convertirnos en un derivado. Fue justamente ante este dilema que se situaron quienes participaron de la creación del Museo de Arqueología en Lima. Para explicarlo y dar cuenta del agitado bautizo público de los símbolos preincas en el espacio limeño, veamos los debates vinculados a los dos estilos con prestigios entonces en pugna, tiahuanaco y chavín. [44]

Aimaristas versus quechuistas. Para justificar el estilo del frontispicio diseñado por Malachowski debe considerarse que durante el periodo tratado, el sitio de Tiahuanaco tenía un enorme peso simbólico entre los aficionados y especialistas en *antigüedades peruanas*. En todo sentido, Tiahuanaco había sido mucho más que el Machu Picchu del siglo diecinueve e inicios del veinte. Primero, al menos desde la mencionada expedición militar de González Balcarce, 1811, este impresionante sitio altiplánico fue una meta obligada para aventureros, misiones científicas, políticos y viajeros. Fue *tierra santa* para patriotas y peregrinos del saber.[45] Segundo, cuán políticamente rentable sería el influjo de Tiahuanaco que ya en la década de 1840, algunas de sus esculturas fueron trasladadas a La Paz por órdenes del presidente José Ballivián y ello se repitió en la década de 1930 (Loza 2008, Mitre 1879: 116). Tercero, el pabellón peruano en la Exposición Universal de París (1878) mostraba elementos tiahuanaco (Lamarre y Wiener 1878: 197-8) **[Figura 9]**, dando inicio a una portentosa serie iconográfica que abarcaría desde Argentina hasta los Estados Unidos de Norteamérica y que se multiplicaría a través de la reproducción gráfica: la primera estampilla sudamericana de tema arqueológico muestra una escultura de

44 Los nacionalismos están muy atentos a la localización de las raíces, es decir a los orígenes. Benedict Anderson (1983: 96, n.29) cuenta que en la década de 1980, las excavaciones de una de las más tempranas tumbas reales japonesas sugerían que la familia real sería originalmente, ¡coreana! Como consecuencia el gobierno nipón "...enfáticamente desincentivó la investigación en esos sitios". Sobre la importancia política de la arqueología en las disputas territoriales de Palestina ver Bowersock 1988.

45 Algunos listados de investigadores y visitantes ilustres a Tiahuanaco en Cook (1994: cuadro 24), Havenon 2009, Kolata (1993: 1-20) y Otero 1943.

Tiahuanaco (Bolivia, 1916).[46] Cuarto, la portada del Sol ilustra la carátula de *Antigüedades Peruanas* (1851) y desde entonces los íconos de este estilo precolonial han sido elementos recurrentes al comienzo de la sección peruana de los manuales arqueológicos (e.g. Joyce 1912: 171). **[Figura 27, 28]**

Para inicios del siglo veinte, todo lo anteriormente indicado tuvo un impacto en la cultura popular, mucho más allá de los medios académicos. Un indicio de ese inexplorado universo aparece en la celebración de las fiestas patrias en Chiclín (La Libertad), la hacienda de la familia Larco: uno de los principales carros alegóricos tenía como elemento decorativo central la portada de Tiahuanaco (*Revista Sudamérica* 84, VII.1919, en Antrobus 1997:II: fig. 138). Durante el Oncenio el 'ritmo escalonado' se formalizó como el motivo oficial del *neoperuano* y pasó a acompañar íconos ya consagrados, como el del famoso sitio arqueológico boliviano. **[Figura 29]**

Tres detalles adicionales hicieron que prácticamente toda la intelectualidad peruana de inicios del siglo veinte contemplara ávidamente este sitio arqueológico boliviano. Primero, por su monumentalidad, Tiahuanaco era automáticamente reconocido como el *centro* de una civilización, que además precedía a los incas. Es decir, el centro de la cultura matriz de los Andes: la 'Baalbec del Nuevo Mundo' según Squier (1877:272). El mediático ingeniero naval austriaco y aficionado a la arqueología Arthur Posnansky dedicó su carrera a probar esto en diferentes publicaciones donde llegaba a afirmar que el 'imperio' tiahuanaco se había extendido por todo el continente (Kolata 1993:13-15).[47] **[Figura 30]**

Segundo, Tiahuanaco se hallaba muy cerca de la frontera con Perú. Tercero, el estilo cerámico asociado a este sitio, se había diseminado por diversas partes del territorio peruano, incluso la costa (Cook 1994: cuadro 22), y, más puntualmente, en Lima (Uhle 1910: 367). Por ejemplo, se pensaba que el motivo escalonado junto al que posaba el ingeniero Harth-terré en la casa/huaca de Maranga era tiahuanaco. De este modo, mientras la naciente arqueología consolidaba a Tiahuanaco como símbolo nacional boliviano, simultáneamente lo iba convirtiendo en una grieta en el rígido discurso nacionalista peruano. Los motivos son claros. En primer lugar, este sitio y la distribución geográ-

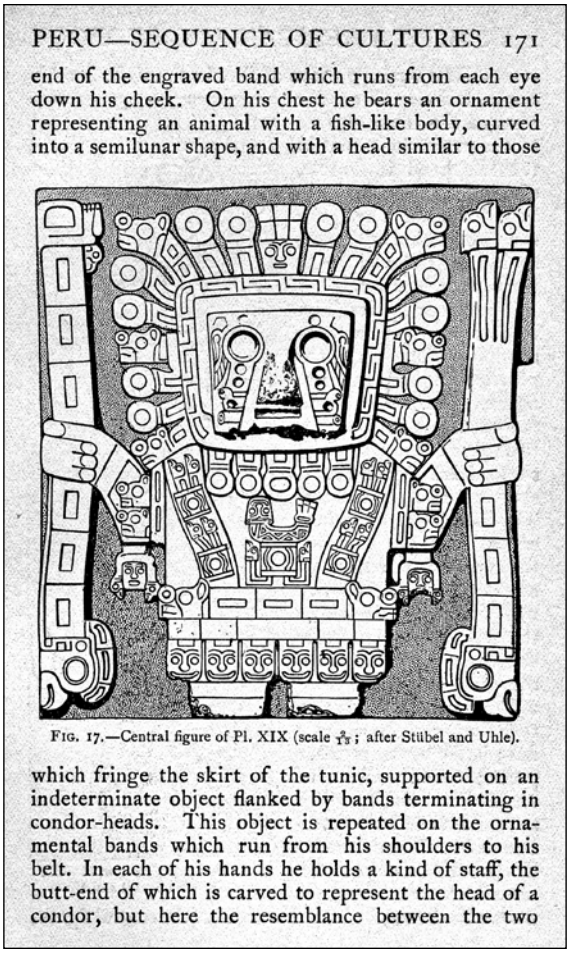
46 Entre múltiples ejemplos, destacan, la casa Posnansky y el estadio Siles (1928) en La Paz; en Argentina, los frisos del Museo de la Plata (construido en la década de 1880) y la casa de Ricardo Rojas (1927) en Buenos Aires (Gutiérrez 2003: 382); en Lima, la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la casa de Teófilo Falconí en la avenida El Sol (hoy Wilson) eran de estilo tiahuanaco (*Variedades* 30.IX.1918); en Sevilla, la fachada del Pabellón Peruano de Piqueras; y, en los Estados Unidos de Norteamérica, detalles en el edificio principal de la Pan-American Union (Washington 1910) o el teatro Maya (Los Angeles 1927) (Phillips 2007: 231, 233). En la década de 1940, el arquitecto Malachowski elaboró unos bocetos arquitectónicos lúdicos incluyendo una "casa para un indigenista" con elementos de la famosa portada (*El Arquitecto Peruano* 117, 17.IV.1947).

47 Ecos de Posnansky en Lima: *El Comercio* (17.I.1924:1, 21.V.1929:9, 17.X.1929:1, *Variedades* 16.III.1918:257-9, 30.XI.1918:1137-40).

Figura 27. Portada de *Antigüedades Peruanas* 1851. Foto Rodolfo Monteverde.

fica del estilo asociado mostraban que las fronteras estatales peruanas no coincidían con aquellas de las antiguas nacionalidades que habían ocupado los Andes.[48] En segundo lugar, el *centro* de la antigua formación estatal que había controlado parte del territorio peruano se hallaba en Bolivia, lo cual situaba al Perú automáticamente en la periferia. Por último, el desajuste entre mapas arqueológicos y mapas políticos llamaba la atención sobre pueblos (o nacionalidades) como los aimaras por dos razones. Por un lado, su distribución rompía con las fronteras impuestas por los estados republicanos. Como un viajero británico anotó: "La moderna distinción entre Perú y Bolivia es puramente arbitraria y política. Los aimaras que residen al oeste del lago, en el Perú, son la

48 En uno de los primeros manuales académicos sobre historia precolonial peruana justamente se defendía la 'unidad étnica', 'geo-étnica', cultural, lingüística y religiosa del Perú antiguo (Tello 1921: 40-5). Tiahuanaco mostraba los límites de esa quimera.



PERU—SEQUENCE OF CULTURES 171

end of the engraved band which runs from each eye down his cheek. On his chest he bears an ornament representing an animal with a fish-like body, curved into a semilunar shape, and with a head similar to those

FIG. 17.—Central figure of Pl. XIX (scale $\frac{1}{5}$; after Stübel and Uhle).

which fringe the skirt of the tunic, supported on an indeterminate object flanked by bands terminating in condor-heads. This object is repeated on the ornamental bands which run from his shoulders to his belt. In each of his hands he holds a kind of staff, the butt-end of which is carved to represent the head of a condor, but here the resemblance between the two

Figura 28. Sección peruana de *South American Archaeology*, Joyce 1912.

Figura 29. Ritmo escalonado e ícono de Tiahuanaco en carátula de *La Sierra* 2, Febrero 1927.

misma gente que los del este en Bolivia" (Bryce 1916: 122). Por otro lado, la historia política aimara ha sido —por decir lo menos— agitada en relación con el estado peruano (Pike 1967: 222, Renique 2004: 27-125). Toda esta serie de detalles sobre Tiahuanaco explican la intensidad y popularidad del debate entre aimaristas y quechuistas al oeste del Titicaca. Permiten también entender su repercusión en la fachada del Museo de Arqueología de Lima.[49]

El punto de partida clásico sobre Tiahuanaco es el testimonio del cronista Pedro Cieza de León (1550: cap. CV), cuyos informantes locales le contaron que el sitio precedía al Tahuantinsuyo, aunque sin especificar la filiación étnica o el idioma de sus constructores. A fines del siglo dieciocho, en el *Mercurio Peruano* se sostenía una interpretación cronológica semejante "Este pueblo situa-

49 Sobre el cambiante valor simbólico de Tiahuanaco en Bolivia ver Loza 2008 y Kuenzli 2010.

Figura 30. Recreación fantástica de Tiahuanaco. Inwards (1884: Figura 6).

do en los confines de la Ciudad de la Paz, es sin disputa anterior á la Monarquía de los Incas" (Unánue 1791:3). Un listado de todos los arqueólogos, lingüistas e historiadores activos en los Andes a inicios del siglo veinte clasificados según una simple pregunta: ¿qué lengua hablaban los constructores de Tiahuanaco? resultaría en dos grandes grupos. Por un lado, estaban los aimaristas, que podrían remontarse a Alcides D'Orbigny (1839: 182,190,191) quien dio las pautas iniciales para el debate que se intensificaría en la época que nos ocupa. Este científico francés sostuvo que la lengua aimara precedía a la quechua, Tiahuanaco era la cuna de la civilización americana, y la nación aimara se asociaba a la construcción de estos monumentos. Tras visitar el sitio en la década de 1840, el naturalista Francis de Castelnau (1851:III: 390) insistió en que se trataba de una obra de los aimaras antiguos quienes habían llegado a un grado de civilización jamás alcanzado por los incas. A lo cual agregó los típicos insultos racistas contra la población local ("...la raza imbécil que actualmente habita en este país"), que perdurarían en la literatura sobre el tema. A fines del siglo diecinueve e inicios del veinte, la tesis aimarista fue sistemáticamente remozada por dos autores alemanes, el médico Ernst Middendorf y, especialmente, el arqueólogo Max Uhle. Ambos tenían profundos conocimientos de aimara, quechua y otras lenguas andinas (Stübel y Uhle 1892). Luego apareció

Posnansky, un aimarista delirante, quien llegó a afirmar que los estudios del cráneo de Atahualpa habían determinado que tenía ancestros aimara, lo cual explicaba su inteligencia y liderazgo (Kuenzli 2010: 269). Del otro lado estaban los quechuistas, estentóreamente encabezados por José de la Riva Agüero y muchos intelectuales afincados en Lima: desde Tello hasta el historiador cajamarquino Horacio Urteaga, quien en sus artículos de divulgación no dejaba de sostener la superioridad cultural del quechua frente al aimara.[50]

La mencionada pregunta sobre la lengua de los constructores de Tiahuanaco era tan actual ya que tenía un correlato político clarísimo. José de la Riva Agüero (1966:V: 203) pensaba que la "...nación quechua precedió a la aymara" y que los constructores de Tiahuanaco hablaban "...una forma muy antigua" de quechua. Este historiador limeño asumía, y también lo hacían sus colegas quechuistas, que esa lengua tenía origen en territorio peruano, de modo que Tiahuanaco resultaba una evidencia palpable de la expansión de aquella nacionalidad ancestral. De este modo, pese a situarse allende las fronteras de la república peruana, ese *santo lugar* era incorporado a la vieja patria peruana. Era una manifestación de la peruanidad en territorio extranjero. Es significativo que al debatir estos puntos durante su memorable serie de conferencias universitarias, el futuro ministro de Justicia, Instrucción y Culto aluda más al 'Alto Perú' que a Bolivia, reavivando la terminología colonial.[51] La propuesta aimarista desenfocaba el nacionalismo peruano, haciendo foráneos (i.e. bolivianos) a los constructores de uno de sus símbolos mayores y amenazaba con aimarizar a los incas, es decir situar sus orígenes al otro lado del Titicaca. En esta batalla retórica, los quechuistas estaban empleando una técnica comparable con aquella aplicada medio siglo antes por el argentino Vicente Fidel López. En sus *Races Aryeenes* (1871), este intelectual intentaba apropiarse del prestigio incaico situando un supuesto centro de esta civilización, el *Inti-Huassi*, en el norte de

50 La mejor introducción temprana al debate, y a la posición aimarista, es el libro de Stübel y Uhle 1892, más precisamente, la parte escrita por Uhle, quien además de las dos posturas principales incluye una tercera, de corta vida durante el siglo diecinueve, la toltequista (Stübel y Uhle 1892: 50). Ver también Cerrón Palomino 1998, Porras (1963: 22-23, 77, *passim*) y Sivirichi (1930: 203-207, 230-233). A inicios del siglo veinte, González de la Rosa propuso una cuarta opción, sugiriendo que los uros habían edificado Tiahuanaco. Según Alfredo Torero (2002: 108-127, *passim*) la lengua de los constructores de ese sitio fue el puquina. Los textos de Urteaga en *Variedades* 13.IV.1918: 325-7, 4.V.1918: 438-40, y *Ciudad y Campo y Caminos* 21.IX.1926: 4. Uno de los pocos aimaristas peruanos fue el catedrático cuzqueño Atilio Sivirichi cuyo libro (1930) iba prologado por el perspicaz indigenista Uriel García.

51 Siguiendo la tradición, Riva Agüero había visitado Tiahuanaco en 1912 en el viaje que sirvió de base para sus *Paisajes Peruanos*. Significativamente, ese libro no incluye sus reflexiones sobre Tiahuanaco, lo cual confirma su conflictiva importancia para la historia patria ortodoxa. Sus conferencias universitarias pertenecen a un curso que dictó originalmente en San Marcos, 1918, y luego de su exilio europeo, en la Católica, 1937 (Riva Agüero 1966:V: 190-219, *passim*, ver también 1966:VI: 299).

su país (Quijada 1996: 250).[52] En suma, la escuela quechuista actuaba como un brazo académico de la ocupación simbólica de Tiahuanaco. Salvando las distancias, mientras en Arica y Tacna se daba la cruenta chilenización, los intelectuales peruanos propugnaban la peruanización retrospectiva de este famoso sitio boliviano. Técnicamente, intentaban recuperar lo que consideraban *tierra santa* nacional. Esta serie de pugnas permite entender el enorme prestigio de la iconografía tiahuanaco en la capital peruana a inicios del siglo veinte, explicando su presencia en el frontispicio del principal museo capitalino.[53]

Génesis de un horizonte. Aunque el debate sobre Tiahuanaco tenía dos bloques principales, es necesario recordar que incluso *entre* quechuistas hubo facciones. Estas pueden detectarse en la historia de la fachada, puntualmente, en el mencionado cambio de planos de Sahut a Malachowski: de chavín (1921) a tiahuanaco (1924). Como indicamos, el Museo de Arqueología no era solo una sala de exhibición de *antigüedades peruanas*, era un edificio expresamente dedicado a alojarlas con un propósito narrativo. Como muestran los ejemplos de las colecciones Centeno y Macedo (Dávalos y Lissón 1875b, 1875a), en las salas de exhibición bastaba contar con los datos de procedencia de los objetos. El museo necesitaba algo más, debía contar con un relato de conjunto sobre el pasado nacional refinado gracias a la arqueología. Por extensión, su fachada, debía vincularse a uno de los momentos cumbre de ese relato (e.g. el origen, raíz, o 'cultura matriz', el clímax o apogeo). No se trataba simplemente de lo más temprano sino de lo temprano majestuoso.

Considerado lo anterior, hay dos significativos acontecimientos ocurridos justamente cuando el arquitecto Sahut le presentaba sus planos a Víctor Larco Herrera. Primero, el director del museo publicó una breve introducción a la historia precolonial peruana, que situaba a chavín como la 'cultura matriz' andina y cuya carátula reproducía ese estilo (Tello 1921). Este texto podría entenderse como un guión museográfico ya que muchas de las piezas incluidas en las ilustraciones estaban en exhibición (Means 1922: 191). Segundo, se produjo un *impasse* entre el dueño del museo (Larco) y el director (Tello), por lo que este último

52 Vicente Fidel López era hijo de Vicente López y Planes, autor de la ya mencionada marcha nacional argentina (1813) que incluye la referencia al inca (*Capítulo 2*).

53 Diplomáticamente soslayada entre arqueólogos, la discusión sobre la lengua/cultura de los constructores de Tiahuanaco nunca concluyó. Lucio Diez de Medina (1953: 33, n. 1) nos presenta la perspectiva nacionalista boliviana y —por antítesis— resume bien la peruana: "Que el aymara es el idioma primigenio de América, del que, entre otros idiomas, se ha derivado el quechua, está ya archiprobado por el políglota y sabio boliviano Emeterio Villamil de Rada, en su celebrísima obra síntesis "La Lengua de Adán y el hombre de Tihuanacu"; otra cosa es que el **amor al campanario** y la **gloria localista** de cada circunscripción de América, cierre los ojos a la verdad y se encastille, petrificándose en los moldes del afán patriótico; sólo así se explica, que eminentes sabios del Perú, pretendan imponer supremacías al quechua sobre el aymara, y señalar a los Incas como autores de la civilización de Tihuanacu." (énfasis agregado).

renunció intempestivamente. Si revisamos la escasa información disponible sobre esta riña observaremos que la razón sugerida por uno de sus protagonistas realmente no explica la abrupta ruptura (Tello y Mejía 1967: 121). Parece que hubo otro asunto de fondo: el diseño general del museo, incluyendo su fachada, es decir, las fricciones entre quechuistas por determinar el centro del relato.[54]

Como proyectando el debate anterior sobre Tiahuanaco a la esfera doméstica, los historiadores y arqueólogos activos en la capital peruana se enfrentaban por una suerte de localismos que revelaban tensiones mayores. Riva Agüero era quechuista pero para él las civilizaciones costeras *precedían* a las serranas. Tello también era quechuista pero iba en dirección contraria: concebía a la sierra como la cuna de la civilización andina y no dejará de insistir en Chavín de Huántar como la sede principal de la 'cultura matriz' andina. Como lo sugeriría, décadas más tarde, su maqueta de Cerro Blanco, la costa era periférica, derivativa, chavinoide. Para complejizar el panorama, Uhle era aimarista en relación con Tiahuanaco, sin embargo coincidía en la primacía cronológica costera con los Larco y Riva Agüero. Estos últimos (los Larco y Riva Agüero) enfatizaron en los antecedentes estilísticos costeros de lo chavín, es decir, en negarle el carácter 'matriz' a Chavín de Huántar. Con certeza, los Larco, Riva Agüero y Uhle vieron la colorida maqueta de Cerro Blanco como evidencia de la primacía costeña. La literatura de la época muestra que hasta el más mínimo detalle de la evidencia arqueológica precolonial, especialmente de las huacas *locales*, era procesado desde diversas perspectivas políticas, al calor de la polémica indigenista. Por ejemplo, el hallazgo hecho por Uhle (1910) de restos óseos de pescadores de elevada estatura, que habrían habitado el litoral limeño (Bellavista, Callao) antes que todas las otras sociedades hasta entonces documentadas. Este material pre-cerámico le permitía a Riva Agüero (1966:V:201) esgrimir un sofisticado argumento contra sus opositores ("Tomen debida nota los **radicales indigenistas** de tan importante hallazgo", énfasis agregado). Llevando el agua a su molino, el marqués de Montealegre de Aulestia sostenía que era absurda la doctrina que "...sólo supone legítimos dueños del territorio a sus autóctonos". Asumir las consecuencias de esta lógica obligaría a sostener que los verdaderos dueños del suelo serían esos arcaicos pescadores chalacos. Como bien observó Riva Agüero el razonamiento indigenista resultaba difícil de sostener precisamente gracias a la arqueología: llevando los argumentos autoctonistas a su extremo, la conexión entre la raíz y el presente desaparecía ya que los citados pescadores ("salvajes antropófagos") carecían de herederos identificables (Riva Agüero 1966:V: 202). La raíz estaba

54 Paralelamente había ciertas rencillas entre los hacendados azucareros (incluyendo a los Larco) y el gobierno: luego de las huelgas obreras en el norte, 1921, el ministro leguiísta Lauro Curletti había respaldado a los trabajadores (Basadre 1970: 313-9, *El Comercio* 2.IX.1921). En el citado artículo de la revista *Mundial* (25.XI.1921) prácticamente se culpa a los obreros de Chicama por la paralización de los proyectos urbanos de los Larco en Lima.

muerta. Las observaciones arqueológico-políticas de Riva Agüero son un ejemplo práctico de la candente contemporaneidad del mundo precolonial. A inicios del siglo veinte el debate sobre el autoctonismo y las relaciones costa-sierra era crucial para los indigenistas y sus opositores. Ningún detalle pasaba desapercibido y es precisamente por ello que el frontis de un edificio público se hacía tan relevante (cf. Pike 1967: 235).[55]

El beligerante escenario arqueológico descrito nos permite entender una carta pública enviada por Pedro Ulloa para corregir el mencionado artículo sobre el proyecto de 'Museo Incaico' del arquitecto Sahut (*Mundial* 25.XI.1921). En esa misiva, el ex-dibujante del Museo Larco y colaborador de Tello en el Museo Universitario de San Marcos hizo una aclaración estilística. Contrariamente a lo sostenido en el artículo de *Mundial*, los detalles del proyecto de Sahut no correspondían a lo inca, sino "...al arte de Chavín que, según afirman los entendidos en la materia, floreció en el Perú durante la **segunda época** en un periodo muy anterior a lo incaico" (*El Comercio* 26.XI.1921:4; énfasis agregado). Pedro Ulloa usa el término 'segunda época' sin mayores explicaciones ya que está citando implícitamente el manual de Tello (1921: 25) cuya carátula de estilo chavín había dibujado: 'Segunda época. Era del apogeo de las culturas locales o pre-inkana'. Ulloa indicaba que el arquitecto Sahut había tenido a su disposición los cuadernos de campo del proyecto arqueológico dirigido por Tello en Chavín de Huántar. Esta carta confirma lo que puede observarse en la maqueta y el plano publicados en *Mundial* (i.e. que se trataba de un edificio chavín) y que la propuesta desechada por Larco fue la de Tello, ya que era el sitio central para su teoría. Retirar lo chavín de la fachada del museo, era hacer lo propio con su promotor. [56]

---

55 Hay una relación nada sutil entre el lugar de nacimiento y el lugar defendido como "matriz": Tello nació en la sierra de Lima (Huarochirí) mientras que los Larco Herrera y Riva Agüero en la costa. Sobre la primacía costera, ver la discusión de Riva Agüero (1966:V: 186-7) usando los resultados de las excavaciones de 1925-1926 en los sitios arqueológicos de Aramburú y Maranga contra "...las alegaciones de los arqueólogos autóctonos o indigenistas". Sobre la posición de los Larco ver el artículo de Rafael Larco Herrera (1928). Un par de décadas después, Rafael Larco Hoyle tomará la posta, incorporando nuevos argumentos a la precedencia de la iconografía relacionada a chavín en la costa. La posición de Tello está resumida en su temprano manual (1921) y posteriormente repetida con más datos. En su cuadro cronológico más elaborado Tello (1939) insistirá en el carácter tardío de las mencionadas manifestaciones 'chavinoides' costeras. Un perceptivo balance del debate en Vega-Centeno 2005.

56 Evidencia adicional del proyecto inicial proviene de un temprano reportaje del pintor y crítico de arte Teófilo Castillo sobre Tello: "...así como en Bolivia es orgullo de los paceños el Palacio Posnanski, todo él construido con motivos de ornamentación extraídos de las ruinas de Tiahuanaco, nosotros tendremos el Palacio y Museo Larco Herrera, con los motivos ornamentales nuevos traídos de **Chavín** por Tello" (*Variedades* 28.VI.1919:527; énfasis agregado). La novedad de lo chavín en Lima puede percibirse en una descripción de las expediciones universitarias de Tello, que clasifican sus hallazgos como de la 'era Tiahuanaco' (*El Comercio* 15.III.1919).

Tras salir del Museo de Arqueología, 1921, Tello se acantonó en el Museo Universitario de San Marcos. A propósito de las fiestas del centenario de la Independencia, 1924, el estado le compró el museo a Larco Herrera, quien partió a Europa. Entonces, Tello volvió a dirigir el Museo de Arqueología por todo el Oncenio. Pese a que la fachada finalmente no coincidía con sus teorías, en su discurso inaugural (13.XII.1924) Tello retornó a la versátil figura vegetal para insistir en su programa:

> Nuestro árbol genealógico tiene raíces profundas y vigorosas que en otros tiempos extrajeron de esta tierra la savia que alimentó una tierra de gigantes, se ha cortado el tallo por la conquista europea, pero nuevos y vigorosos brotes del tronco gigantesco de la nacionalidad, nuevos retoños comienzan a aparecer y crecen y crecerán alimentados con la misma savia indígena y el impulso de las nuevas ideas del siglo en que vivimos (Laos 1929: 67).

La pugna entre Larco y Tello tiene curiosas conexiones con un consejo que el arqueólogo había recibido años antes, y que recordaría siempre. Esta anécdota personal resume bien un conflicto mayor. En su juventud, el profesor universitario Sebastián Barranca, le advirtió a Tello: "No te juntes con los blanquitos porque son flojos, envidiosos y traidores. Trabaja y estudia como los gringos" (Mejía 1948:40). Siguiendo el consejo de Barranca, Tello no solo hizo la maestría en una universidad norteamericana, sino que además estableció una red de vínculos con importantes políticos y académicos de ese país, como lo atestigua Luis Valcárcel (1981:294). Más aún, en 1928, el arqueólogo pudo devolverles el gesto a los Larco, gracias a su proximidad con el presidente Leguía. Para entonces, Rafael Larco Herrera y Ventura García Calderón planeaban realizar una Exposición de Arte Antiguo y un Congreso Peruanista en el Museo de Artes Decorativas de París. Con tal fin, los organizadores querían llevar objetos precoloniales desde Lima. Al ser consultado, en tanto autoridad académica y política, Tello negó el permiso, por lo que ambos eventos fueron cancelados (Larco 1947: 92-94).

Para representar lo nacional usando estilos precoloniales, como se intentaba hacer en el Museo de Arqueología, primero había que definir un punto de referencia, y está claro que no había consenso sobre ello. A inicios de la década de 1920, el prestigio simbólico de tiahuanaco recién iniciaba su pausado ocaso en Lima y el de chavín iba en dirección opuesta. Sin embargo, todavía la mayoría de los intelectuales de la capital seguía apostando por lo tiahuanaco; incluso, uno de los museos privados más activos exhibía una colección de objetos de ese estilo, que provocaba enorme controversia (*El Comercio* 9-15.VI.1924, 18.VI.1924, 20-21.VI.1924, 8.II.1925). Si bien, por un lado la arqueología ampliaba los horizontes de quienes —como Harth-terré, Piqueras, Riva Agüero, Tello, Urteaga o Valcárcel— buscaban las 'raíces de la nacionalidad', también los complicaba.

Finalmente, aunque la fachada del Museo Arqueológico excluyó la propuesta tellista, este arqueólogo dedicó el resto de su vida a convertir lo chavín en símbolo nacional, con bastante éxito. Hasta entonces los pabellones peruanos en el exterior habían sido dominados por lo tiahuanaco (al menos, desde el citado caso de la Exposición Universal de París 1878), pero hubo una significativa transición. En 1929, en la fachada del pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla si bien primaba lo tiahuanaco, Piqueras ya había incorporado algunos detalles chavín (*El Comercio* 24.IV.1928:13). Finalmente, en 1937 la fachada y la puerta de honor del pabellón peruano en la Exposición de París estuvieron pobladas de ornamentación chavín y nasca (*Anónimo* 1937, *El Arquitecto Peruano* VIII.1938, Valcárcel 1981: 304).[57] **[Figura 31]**

Figura 31. Pabellón peruano en la Exposición Universal de París 1937. *Revista del Museo Nacional* 6 (2), 1937.

El momento cumbre de lo chavín llegó un año más tarde cuando Tello, como director del Museo Nacional de Antropología y Arqueología (Pueblo Libre) se encargó de la ceremonia de apertura del Congreso Internacional de Americanistas. Como sabemos, el punto central de esa celebración fueron las danzas del grupo Pariakaka sobre la enorme maqueta del sitio chavín costeño de Cerro Blanco, en el patio principal del museo. El éxito pedagógico y político

57 Sobre el impacto inmediato de la propuesta tellista, recuérdese el caso del partido Aprista. Luego de usar al personaje de los báculos tiahuanaco en las elecciones de 1931 (Skidmore y Smith 1997: 212), Haya recurrió al cóndor chavín, publicitado por Tello (Pike 1986: XII, 222, Burga y Flores Galindo 1991: 309). Posteriormente, la Universidad Nacional Federico Villarreal, tradicionalmente filiada al mentado partido, incorporó motivos chavín en sus emblemas oficiales.

de la propuesta de Tello no es difícil de comprender: a diferencia del riesgoso tiahuanaco, que descentraba las certezas del nacionalismo oficial peruano, lo chavín permitía instalar las raíces de la patria casi al centro del enorme jardín nacional (Chavín de Huántar, Ancash). En contraposición, el ícono tiahuanaco resultó siendo relegado a un lugar periférico en los manuales de arqueología peruana, hasta finalmente convertirse en una raíz seca. Algo parecido sucedió con el antiguo Museo Arqueológico que fue perdiendo prestigio, ensuciándose. Se convirtió en "...un edificio bastante curioso", según uno de sus directores en las décadas de 1930 y 1940, quien incluso pensó "...reformar su aspecto exterior, pero resultaba demasiado costoso" (Valcárcel 1981:263). El mismo autor que décadas antes había aporreado verbalmente a la capital hispana, proclamando su inminente destrucción, no pudo cambiar una fachada de cemento. Posiblemente, este ilustre moqueguano, que había insistido en la sierra meridional como eje histórico nacional, mantuvo su preferencia por la simbología sureña.[58]

58 La sección central de *Tempestad en los Andes* concluye así: "Pero un día bajarán los hombres andinos como huestes tamerlánicas. Los bárbaros —para este Bajo Imperio— están al otro lado de la cordillera. Ellos practicaran la necesaria evulsión" (Valcárcel 1927: 120). Evulsión o avulsión, es decir, extirpación. Extirpar es "arrancar de cuajo o de **raíz**".

6 EL INCA INDICA HUATICA[59]

> ¡Qué raza blanca ni raza de color! Tut-ank-Amón ha salido muerto de su tumba, mañana saldrá vivo un rey de Egipto de entre las cataratas del Nilo y se sentará en el palacio de los Faraones. Abiertas para los judíos están las puertas de la Palestina. Los hijos de Gandhi verán la India soberana, y el Inca allí, colocado en un crucero de las calles de la hirviente urbe moderna, hará el proyecto de una nueva organización política regeneradora, netamente aborigen.
>
> Dora Mayer, en *Tempestad en los Andes*, 1927

> Los japoneses, también, han utilizado la leyenda de Manko Kapac. Se dice que la historia es enseñada en colegios japoneses. En todo Lima sólo hay un monumento a una "personalidad indígena", como una guía local indica, y esta es la estatua de Manko Kapac, obsequiada por la colonia japonesa en el Perú con ocasión del centenario de la independencia peruana en 1921.
>
> Antonello Gerbi, *The Japanese in Peru*, 1943

En las ciudades hispanoamericanas, los monumentos públicos están normalmente dedicados a héroes, presidentes y otros personajes importantes de la historia nacional y local. Si revisamos cualquier inventario limeño de monumentos podremos reconocer esta regla. Sin embargo, hay diversos casos que escapan a ella. Esta distancia entre norma y práctica permite acercarnos al programa de la ciudad *oficial* respecto al pasado nacional. Los monumentos anómalos son cruciales para entender los usos del espacio público, especialmente si provocaron debates y su localización en el tejido urbano fue variando (Barra 1963:15). Hay un caso filiado al *neoperuano* que reúne todas estas características, Manco Cápac, el primer inca en llegar a la capital.

Un panorama monocromo. Como hemos podido apreciar, los incas poblaron el imaginario patrio oficial durante la segunda mitad del siglo diecinueve e inicios

59 Huatica fue un canal de origen precolonial, derivado del río Rímac y que atravesaba la sección oriental de la *vieja* Lima. Por extensión, dio nombre a una calle del centro del distrito de La Victoria.

del veinte (i.e. aparecieron en billetes, discursos, estampillas, nombres de calles). Hicieron lo propio en el imaginario popular. Por ejemplo, gozaban de prestigio modélico en los levantamientos sociales de inicios del siglo veinte (Kapsoli 1984:19-118, 200, Mariátegui *El Tiempo* 25.IV.1917, Valcárcel 1981:237-8). Entonces ¿por qué no hubo monumentos dedicados a los incas en la *vieja* o la *nueva* Lima? Natalia Majluf (1994:32) sostiene que monumentos a los incas habrían cuestionado la legitimidad del poder de la élite criolla en la segunda mitad del diecinueve. Mientras tanto, al percibir la señalada contradicción entre el mencionado 'incaísmo lírico' y la ausencia de monumentos correspondientes, Carlos Aguirre (1994:561) sugiere que se trataba de audiencias distintas para las cuales se requerían estrategias específicas: la función pedagógica asignada a la escultura no permitía usar símbolos ajenos al mensaje de la civilización que se intentaba difundir. Ambas opciones son ligeramente distintas, e incluso puede sugerirse una tercera. Como indicamos, los incas tenían una *versatilidad* tal, que bien podrían haber sido adaptados al mensaje oficial, sin necesariamente cuestionar legitimidades criollas. Pensemos en Cahuide, moldeado como defensor de la patria por la historiografía oficial desde mediados del siglo diecinueve, es decir, como precedente perfecto para sus héroes, particularmente de Alfonso Ugarte, mártir del morro de Arica.[60] Fue por ese mismo papel, *pro patria mori*, que en 1887, el homólogo mexicano de Cahuide, Cuauhtémoc, recibió una estatua (Tenenbaum 1994: 140). Conviene entonces volver a la pregunta inicial, considerando las alternativas mencionadas. Para ir más allá de las ausencias, veamos lo efectivamente ocurrido con la primera estatua a un inca en Lima. Insistiremos en dos variables poco atendidas al lidiar con monumentos, localización y envergadura. Como nos lo ha recordado la reciente polémica sobre la estatua del fundador de Lima, es muy distinto estar sobre una plataforma junto a la plaza de Armas, que sin ella mirando al río Rímac.[61]

La ubicación de monumentos en el espacio urbano capitalino resulta un tema complejo ya que política nacional y municipal se intersectan: la ciudad y las diversas regiones del país no necesariamente comparten prioridades. Ello puede provocar problemas como los ocurridos en La Paz a inicios del siglo veinte luego del traslado a esa ciudad de los monolitos tiahuanaco desde el sitio epónimo.

60 El general de la Barra (1963: 19) comparó el sacrificio de Alfonso Ugarte en Arica con el de Cahuide en Sacsayhuamán. Antes lo hicieron Mariátegui (*El Tiempo* 13. VIII.1916 [1994: 2607]) y Loayza (1944: 134). Sobre Cahuide ver *Cuadro 1*.

61 La estatua ecuestre de Francisco Pizarro fue originalmente colocada (1935) en el atrio de la catedral de Lima. En 1952 pasó a la plazoleta junto a la esquina noroeste de la plaza de Armas. Finalmente, en 2004 fue llevada a la ribera del Rímac, y su pedestal original fue reemplazado por una base de concreto. Curiosamente, en las polémicas más tempranas sobre la ubicación de la estatua, ya se había sugerido una localización semejante (*La Prensa* 5.IV.1940). La nueva historiografía sobre esculturas y monumentos en Lima (Mejía 213, Millones 2006, Monteverde 2011 y, especialmente, Villegas 2010) y las observaciones de Alex Loayza, me han servido para repensar el caso de Manco Cápac.

Mientras el presidente boliviano quería tener un símbolo nacional en la capital, la elite paceña no quería alojar ningún monumento público que le recordara su pasado indígena (Loza 2008). El 'incaísmo lírico' podía ser bueno para los discursos nacionalistas, para los himnos e incluso para los nombres de algunas calles periféricas. Sin embargo, resultaba más fastidioso si se debía materializar (en bronce o mármol) en un territorio densamente ocupado de símbolos y con jerarquías establecidas como la *vieja* Lima. Incluso, como veremos, la política internacional, la pugna entre poderes imperiales contrapuestos, podía acompañar a estas decisiones locales. En esa encrucijada múltiple se ubicó el gobierno de Leguía cuando llegó Manco Cápac a la capital de la Patria Nueva (1922-1926). Como la fachada del Museo de Arqueología, la estatua del inca era una novedad absoluta en el paisaje urbano limeño, con un ingrediente adicional evidente: la raza. Si observamos la capital de inicios del siglo veinte, considerando esa variable, veremos que los monumentos se caracterizaban por un común denominador que explicaba la exclusión de los incas, lo que ofrece indicios de los límites impuestos por la ciudad *oficial*. Para entonces, el único personaje indígena dentro de la *vieja* Lima era la mujer caribe al pie de Cristóbal Colón. [62] **[Cuadro 4]**

Una potencial excepción al monocromo panorama descrito podría ser el pescador chorrillano José Silverio Olaya (1782-1823), el mártir de la Independencia peruana, torturado y ultimado por las autoridades coloniales en el pasaje de Petateros, inmediato a la plaza de Armas. Si Cahuide era el *pro patria mori* del Tahuantinsuyo, de la patria vieja, Olaya era su equivalente para aquella surgida con la Independencia. Aunque ubicados en periodos históricos distintos, ambos tienen rasgos análogos: son héroes, son fornidos, se oponen al poder colonial español, no son blancos (cf. Valcárcel 1927: 97). En 1823, las autoridades limeñas decretaron las pautas del homenaje a Olaya, que, entre otros honores, incluiría: la celebración del día de su martirologio, la inscripción de su nombre en la primera página de un libro con los hechos patrióticos "...dignos de eterna memoria", su mención —por medio siglo— en la revista del Estado Mayor como "...subteniente vivo de infantería del Ejército", su inclusión como sargento mayor en los actos oficiales "...como presente en la mansión de los héroes", una pensión para sus deudos y un lienzo a cargo del afamado pintor José Gil de Castro, que sería colocado en la sala de la municipalidad (Decreto 3. IX. 1823, en Eguiguren 1945: 181-5). Pese a todo este reconocimiento oficial inmediato, cabe hacer dos precisiones.

62 Sobre los límites raciales indicados, un conteo rápido de los principales monumentos muestra en la *vieja* Lima a Pizarro, Bolívar, San Martín, Herrera, Unánue; y en la *nueva* a Colón, Bolognesi y, posteriormente, a Grau. Las potenciales, y tardías, excepciones: Taulichusco homenajeado con una roca en la década de 1980, y la escultura frente al palacio de Justicia, *La yunta* (1937) que incluye un personaje meramente arquetípico. Las estatuas menores, generalmente en plazuelas, tampoco alteran la regla vigente; por ejemplo la del presidente Castilla elaborada por Lozano, para la que se eligió "... un espacio relativamente modesto en comparación con los monumentos realizados por extranjeros" e incluso se le pensó mandar a Chorrillos (Villegas 2010: 240).

Cuadro 4
Monumentos públicos en la ciudad de Lima (1858-1926)[63]

Tema	Instalación	Ubicación[64]
Signos del zodiaco	1858	Alameda de los Descalzos
Simón Bolívar	1859	Plazuela de la Inquisición
Cristóbal Colón	1860	1. Alameda de Acho
		2. Plaza Italia
		3. Paseo 9 de Diciembre [NL]
Personajes griegos	1865	1. Molino Santa Clara
e italianos		2. Dispersos
Dos de Mayo	1874	Plaza Dos de Mayo
José de San Martín	1906	1. Parque de la Exposición [NL]
		2. Barranco
Francisco Bolognesi	1906	Plaza Bolognesi [NL]
Antonio Raimondi	1910	Plaza Italia
Manuel Candamo	1912	Paseo 9 de Diciembre [NL]
Eduadro de Habich	1914	Plazuela de San Agustín
Ramón Castilla	1915	Plazuela de la Merced
José de San Martín	1921	Plaza San Martín
Bartolomé Herrera	1922	Parque Universitario
Hipólito Unánue	1922	Parque Universitario
George Washington	1922	Plaza Washington [NL]
El estibador	1922	Av. Arequipa, cuadra uno [NL]
Panteón de los Proceres	1924	Parque Universitario
Henry du Petit Thouars	1924	Av. Petit Thouars, cuadra siete [NL]
Antonio de Sucre	1924	Parque de la Reserva [NL]
Las tres figuras	1924	Av. Arequipa, cuadra cuatro [NL]
Sebastián Lorente	1924	Parque Universitario
Manco Cápac	1926	1. Cruce Santa Teresa y 9 de Diciembre,
		2. Plaza Manco Cápac

Primero, el único homenaje público concreto a este héroe en la *vieja* Lima fue dar su apellido al pasaje donde fue ultimado. Segundo, para Olaya la ciudad solo levantó "Un bustito canijo y ridículo, frente a una comisaría pueblerina" en

63 Basada en Castrillón 1973, 1991, Laos (1929: 58-63), Majluf 1994, *Variedades* (14.IV.1923: 947-50) y Villegas 2010.

64 Sólo se consignan los principales desplazamientos de los monumentos, es decir cuando el movimiento implica cambiar de calle o plaza. [NL] por nueva Lima.

Chorrillos (Eguiguren 1945: 97).[65] En este contexto, un monumento a Manco Cápac en el barrio popular de La Victoria es un caso particularmente significativo. Nos permitirá explorar el uso de las fronteras (espaciales y raciales) durante el Oncenio y explicar la aparente contradicción, entre 'incaísmo lírico' y la ausencia de estatuas correspondientes.

La Victoria. En el gobierno de José Balta, se destruyeron las murallas de Lima y el ingeniero Luis Sadá elaboró un visionario *Plano Topográfico* (1872) que muestra los proyectos emprendidos y sugiere las pautas básicas de los siguientes ciclos constructivos. Entre las reformas entonces imaginadas, se planteó trasladar el centro administrativo limeño al sur, al futuro barrio de La Victoria (Bromley y Barbagelata 1945: 86-9). La mudanza institucional nunca ocurrió, pero desde inicios del siglo veinte una empresa privada se encargó de urbanizar esta zona. Las irregularidades en el proceso constructivo, realizado sin coordinar con la municipalidad, llamaron la atención del público: "El barrio de La Victoria es de lo más anodino que hay en materia de urbanización. Comenzó como negocio, sigue como tal y concluirá por desastre" (Dávalos 1908: 67-8). Según este testigo La Victoria sería el "barrio pavoroso de Lima" construido con los "...desechos y la puertas viejas de las casas que se derrumban en el centro de la ciudad" que careciendo de sistema de agua y desagüe tendrá los más altos índices de mortalidad, volviéndose "...un foco de infección para la capital, de vagabundería, de ladrones y de prostitución" (Dávalos 1908: 69). En 1915 se inició oficialmente el programa de vivienda obrera en esa zona, y dos décadas más tarde, un visitante norteamericano informaba: "El barrio de La Victoria, alberga prostitutas, proletariado, y mestizos provincianos de clase media baja" (Beals 1934: 181). Como pudimos observar, las fotografías aéreas de fines de la década de 1920 muestran el contraste urbanístico entre los barrios meridionales de la *nueva* Lima y La Victoria.[66]

---

65 La escultura actual de Olaya, en el pasaje homónimo es de 1985. Probablemente hubo antecedentes pero pasaron desapercibidos en las guías de la ciudad y, recuérdense las observaciones de Antonello Gerbi en nuestro epígrafe (pero ver *Lima en la mano* s.f.: 53, posterior a 1926). Sobre Olaya ver el valioso libro de Eguiguren 1945 y las diversas ediciones de Portal (1906, 1923). Portal (1923: 66-9) cita una comisión para construirle un monumento en Chorrillos, que escogió el proyecto de Artemio Ocaña (*El Comercio* 21. IV. 1923, 24. IV. 1923). El lienzo de Olaya elaborado por Gil de Castro actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

66 Las novelas que retratan la ciudad en conjunto nos ofrecen una perspectiva paralela. En *Duque* (1934), centrada en la clase alta limeña de la década de 1920, hay solo una mención a La Victoria, consignando el traslado oficial de las prostitutas a ese distrito. En su heredera inmediata, *En Octubre no hay Milagros*, ambientada en la década de 1950, hay un cambio rotundo. La Victoria está plenamente incorporada al paisaje urbano y la topografía social: es el barrio de Tito, el amante negro de don Manuel (miembro de las 'grandes familias'); es el barrio donde la familia Colmenares, de clase media baja, no quiere mudarse (Reynoso 1966: 27, 29, 138, 166, 215, 240-3).

Todos estos testimonios nos ayudan a comprender la situación de La Victoria a la llegada de la estatua de Manco Cápac. Como parte de las celebraciones por el centenario de la Independencia nacional (1921-1924) que fueron coordinadas con diversas reformas urbanas, las colonias extranjeras presentaron sus obsequios. Los chinos una fuente (parque de la Exposición), los españoles un arco morisco (al inicio de la avenida Leguía), los franceses una estatua de la libertad (plaza Francia), los italianos un museo de bellas artes (entre el Panóptico y el palacio de la Exposición) y así por el estilo. Regalar públicamente es un modo de mostrar jerarquías y generar compromisos ulteriores. Los Estados Unidos de Norteamérica obsequiaron al Perú bibliotecas rodantes y una fuente. En reciprocidad, casi simultáneamente, el estado peruano decidió inaugurar una plaza en honor a George Washington con desfile de tropas y parada militar (*El Comercio* 25.VII.1921, 5.VII.1922). **[Cuadro 4]** La mayoría de estos obsequios se inauguraron durante las mencionadas celebraciones y, principalmente, en la *nueva* Lima. La excepción fue el regalo japonés: el último, el más lejano al centro y el más debatido. [67]

Los personajes. Entre las diversas colonias extranjeras en el Perú, la japonesa era la más reciente y una de las más numerosas. Los japoneses llegaron por migraciones en bloque, oficialmente coordinadas desde 1899, principalmente para trabajar en las haciendas costeras. Fue Augusto B. Leguía, entonces un poderoso empresario azucarero, uno de los gestores de este primer impulso migratorio. La colonia japonesa tuvo un estatus peculiar. Perú fue el primer país de Latinoamérica en establecer relaciones diplomáticas con el imperio nipón y, a la vez, en ningún otro país de dicha región hubo tal cantidad de motines y ataques periodísticos anti-japoneses (Gardiner 1975: VII). La mayoría de los japoneses llegaron para trabajar en áreas rurales, pero rápidamente se desplazaron a las ciudades y se integraron a la vida urbana. En 1924, 73.8% de los peluqueros limeños eran de esa nacionalidad (Gardiner 1975: 64) y el historiador Raúl Porras (1935: 17) aseveraba que no había nada más limeño que "...cortarse el pelo en una peluquería japonesa". **[Figura 32]** Sin embargo, pese a esa proximidad, los nisei eran fácilmente identificados como colonia extranjera, como el 'otro' urbano. Dos polkas populares muestran esta ambigüedad. Por un lado, en *Amores de japonés* se apuntaba a la integración: "Limeñita si, si, si/ consigo que me llegues a querer/ yo seré el nipón más feliz que ha venido/ del imperio japonés /.../ Yo soy un peluquero/ de lo más especial/ afeito y corto el pelo / a la moda imperial" (música del 'Pobre Valbuena'). Mientras tanto, la letra de *Los japoneses* iba en dirección opuesta: "Los nipones son los hombres/hombres de la situación, porque tienen el negocio/ de vender el té con el ron./ Pues así como hacen plata, esta gente mal

67 Sobre los obsequios de las colonias extranjeras ver: *El Comercio* (9.II.1921: 6,1,VII.1921: 2,3.VII.1921: 5, 27.VII.1921: 5, 3.VIII.1921: 5, 4.VIII.1921: 1, 5.VII.1922: 1, 28.VII.1923: 9, 28.VII.1924: 3, 31.VII.1924: 4), *Variedades* (30.VII.1921). Una presentación de conjunto en Martucelli 2006b.

Figura 32. "Peluquería del Sr. N. Takahashi. Calle Puno No 373. Lima".
Álbum gráfico é informativo del Perú y Bolivia, 1924.

venida/ manteniéndose en el negocio/ de vender agua cocida." (música de E.V. Igreda) (Rodríguez Pastor 2007).

Desde una perspectiva complementaria, la delicada situación de la colonia japonesa se aprecia en el libro de Francisco García Calderón, sobre Latinoamérica. En el capítulo 'El Peligro japonés' este autor sostenía: "Más que el alemán, el japonés es un emisario del diseño imperial. No es absorbido en la nación donde vive; no se naturaliza bajo la protección de las leyes hospitalarias, preserva su adoración por el Mikado, sus tradiciones nacionales, y su noble devoción por los muertos". Y agregaba luego, algo que se volvería tópico recurrente: "Tal vez hay alguna oscura fraternidad entre el hombre amarillo del Japón y los cobrizos Quechuas, un pueblo disciplinado y sobrio" (García Calderón 1913: 324, 330). Para comprender testimonios como el anterior, y el ambiente de incertidumbre que reinaba en Lima, debemos recordar que a inicios del siglo veinte Japón era un imperio en expansión y para los funcionarios norteamericanos, Perú era su cabeza de playa en el Pacífico. Un escritor norteamericano citaba una paranoica frase que condensaba estos temores: "Raspa un peluquero japonés, y encontrarás un oficial de la armada imperial"(Beals 1938: 13).[68] Este contexto de tensión local/global impulsó el polémico protagonismo de la estatua de Manco Cápac en la capital peruana.

68 "Scratch a jap barber, and you'll find an imperial army officer".

Algunos miembros de la colonia japonesa habían incursionado exitosamente en los negocios, como Ishitaro Morimoto, uno de los principales gestores del monumento a Manco Cápac. Como parte de las celebraciones del centenario la comunidad nipona en Lima deseaba hacer un regalo al Perú. En 1919 Morimoto, dirigente de esa colectividad, había consultado con Federico Elguera sobre las dos alternativas que tenían en mente: una torre con reloj o un jardín de estilo japonés. Elguera, alcalde de Lima entre 1901 y 1908, recomendó descartar ambas opciones. La primera, considerando que los alemanes planeaban instalar un obsequio similar en el parque Universitario. La segunda, porque el jardín implicaría un terreno amplio, difícil de obtener y mantener, en el centro de la ciudad. La solución del ex-alcalde limeño fue un monumento a Manco Cápac. Según Elguera, esta elección tomaba en cuenta ciertas asociaciones simbólicas (e.g. el inca era el 'hijo del Sol', y los japoneses 'hijos del Sol Naciente') y "…**otras causas étnicas**" no declaradas (*El Comercio* 17.III.1926, énfasis agregado). Estos detalles, aparentemente tangenciales, eran indicios de toda una literatura que se remontaba a fines del siglo diecinueve y sugería la existencia de vínculos directos entre China y alternativamente entre Japón y los Andes. Uno de los textos más populares de esta constelación fue *Manko Kapa* de Francisco Loayza (1926), originalmente presentado al Congreso Internacional de Americanistas en Río de Janeiro (1922). Este peculiar tratado sugería que el inca había llegado por mar al sur del Perú (Arica), desplazándose posteriormente hasta la zona del Titicaca, donde inició su mítico periplo fundacional.[69] **[Figuras 33, 34]** Tal vez impulsados por literatura semejante, los miembros de la colonia japonesa acogieron con entusiasmo la propuesta de Elguera, quien incluso les recomendó un historiador (Horacio Urteaga) y un escultor (David Lozano) para la obra. Definido el personaje en mayo de 1921, el siguiente paso era buscar la localización precisa del monumento, resuelta en marzo de 1922.[70]

---

69 Sobre esta literatura ver Gardiner (1975: 84), Vélez 1924, los artículos del propio Loayza (*El Comercio* 21.XI.1928: 14, 3.XII.1928: 11, 17.XII.1928: 14, 1.I.1929: 11), y su libro de 1948. Una crítica coherente a estas pruebas fraguadas fue realizada por Rafael Larco Herrera (*El Comercio* 12.V.1929: 9-10) (ver también *El Comercio* 18.III.1929: 1, 22.V.1929: 6).

70 Los principales documentos sobre el monumento a Manco Cápac han sido reunidos en *Comisión Organizadora* 1926. A lo largo del texto las autoridades de la colonia japonesa insisten en las dificultades que tuvieron que atravesar para lograr su objetivo, que nos da algunos indicios de la posición de la ciudad *oficial* ante este regalo. Ver también *El Comercio* (16.VIII.1922: 2, 13.V.1924, 6.IX.1925: 11, 31.X.1925: 3; 3.IV.1926: 10, 4.IV.1926: 6, 5.IV.1926: 3, 24.IV.1926: 3, 7.V.1926: 2, 31. VII.1926: 1, 29.IV.1928: 1); *Variedades* (19.I.1924: 167); Urteaga explica la relevancia del monumento en *Variedades* (2.IX.1922: 2080-1). Imágenes del monumento en <www.discovernikkei.org/nikkeialbum/en/collection/5599/list> [consulta: 10.1.2013]. Sobre la migración japonesa en el Perú, sigo el documentado libro de Gardiner 1975.

Figura 33. Carátula *Manko Kapa*. Loayza 1926.

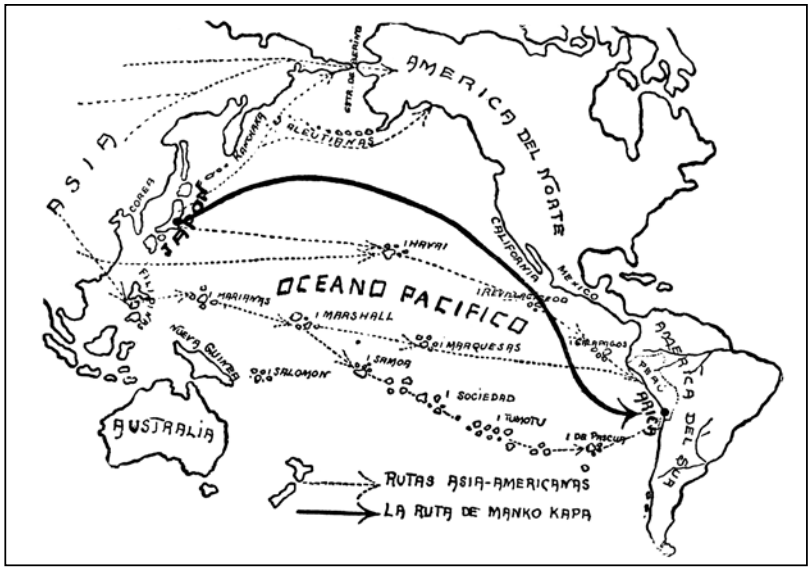


Figura 34. Viaje de Manko Kapa. Loayza 1926.

Si consideramos su novedosa carga simbólica, no sorprende que el regalo de la colonia japonesa haya sido el que provocó mayor controversia. A inicios del siglo veinte, las críticas periodísticas sobre monumentos habían incidido en tres criterios: representatividad, estilo y localización. El primer punto era muy amplio, iba desde la relación entre el personaje con el acontecimiento narrado, pasando por su actitud o pose (muy discutida en el caso del monumento a Francisco Bolognesi) y llegaba hasta sus rasgos físicos individuales, i.e. la raza. Segundo, para los críticos el estilo de la obra en conjunto, más allá de la escultura misma, debía ser coherente con el asunto retratado. Tercero, la localización, un monumento podía recordar un suceso *in situ* (e.g. Cahuide en Sacsayhuamán, Olaya en el pasaje de Petateros), por asociación (e.g. el lugar donde se hallaron los supuestos restos óseos de Huayna Cápac en la *vieja* Lima) o justificarse en cualquier punto importante de la ciudad por su gran relevancia para la historia nacional (e.g. Grau en la alameda homónima).[71] Manco Cápac en Lima implicaba retos adicionales para cada uno de los tres criterios indicados. En primer lugar, se trataba de un compromiso muy particular: representar a la raza indígena, incursionar en el 'desnudo racial' según un cronista de entonces. Esto implicaba desde los rasgos fisionómicos hasta la musculatura, particu-

71 Los tres criterios son puntualmente desarrollados en dos notables testimonios previos al Oncenio, como la crítica de González Prada (1905) al monumento de Bolognesi, o las consideraciones de Riva Agüero (1917) sobre un hipotético monumento a Manco Cápac en Cuzco. El tipógrafo Ignacio Manco Ayllón (1868) solicitó al parlamento el monumento a Huayna Cápac en Lima (Majluf 1994: 32).

larmente si se representaba personajes precoloniales. Como fue planteado por José Carlos Mariátegui al comentar las estatuas de Cahuide y Wiracocha, obra de Benjamín Mendizábal: ¿en qué modelo se basaría el escultor, en el indígena vivo o en su propia imaginación artística?[72] En segundo lugar, el cambio en la raza de la escultura principal exigía una adecuación en el *estilo* del monumento en general. Éste debía ser coherente con el personaje representado y desembocaba en opciones como el *neoperuano* y sus adláteres. Fue precisamente por esa razón que las autoridades de la colonia nipona declararon haber seguido el consejo de Elguera escogiendo a un artista peruano, David Lozano. Lozano era reconocido como artista 'espontáneo' y autodidacta, por tanto se le consideraba más abierto a representar lo nuevo por estar menos marcado por los cánones clásicos (*El Comercio* 4.X.1925:11). En tercer lugar, sobre el contexto, si bien el vínculo del inca con el Cuzco era unánimemente reconocido, ¿cómo justificar su presencia en la capital? Para ello era necesario que el personaje trascendiera su localismo y pasara al panteón nacional, es decir, fuera amoldado a los valores oficiales. Justificar su ubicación precisa en un tejido urbano que no había aceptado incas ni indios, enredaba más la empresa.

Las ceremonias. La primera piedra del monumento a Manco Cápac fue colocada el 15 de agosto de 1922 en el cruce de las avenidas Santa Teresa (hoy Abancay) y la alameda Grau, en el límite entre la *vieja* Lima y La Victoria. **[Figura 35]** La ceremonia incluyó al ministro japonés, Seizaburo Shimizu, el presidente de la Sociedad Central japonesa, Seguma Kitsutani, el alcalde de Lima, Pedro Rada y Gamio, y el presidente Leguía. Incluso en este acto preliminar ya podemos notar dos elementos que caracterizarán la controversia sobre la estatua del inca: la relación con la población indígena, y la rivalidad entre dos potencias extranjeras. Sobre lo primero, desde el inicio de la ceremonia los periodistas habían advertido la pre-

Figura 35. Ceremonia de la primera piedra, estatua de Manco Cápac. *Comisión Organizadora...* 1926.

72 Sobre el tema de la raza de los incas en escultura ver las críticas de Teófilo Castillo a Benjamín Mendizábal por europeizante (*Variedades* 16.IX.1918: 1087-8, 10.V.1919: 379-80, *El Comercio* 2.IX.1919: 2) incluyendo una a su temprano Manco Cápac (*Variedades* 1.VI.1918: 511-2). A favor de Mendizábal ver Mariátegui (1994: 826-8) y *Variedades* (19.I.1924: 167-172). Sobre el 'desnudo racial' ver los comentarios de José Otero sobre el escultor piurano Luis Agurto (*Variedades* 22.XII.1923: 3636-9). Una útil discusión en Villegas (2010: 235-6).

sencia en el tabladillo oficial, de dos indios cuzqueños, con "...sus trajes regionales" que habían llegado a Lima para asistir a "...este acto de la glorificación de su primer emperador y señor Manco Capac" (*La Crónica* 15. VIII.1922). Concluidos los discursos protocolares, poco antes de cerrar la ceremonia, por medio de un intérprete los indígenas solicitaron permiso al presidente, para decir algunas palabras: "...uno después del otro, pronunciaron algunas frases en idioma quechua, que el intérprete tradujo en seguida en alta voz". Finalmente, "El Presidente los aplaudió y les estrechó la mano con efusión en medio de los vivas de la multitud" (*La Crónica* 15. VIII. 1922). A propósito de esta ceremonia también hay evidencias sobre la silenciosa hostilidad entre imperios. Un mes después de colocada la primera piedra, los diplomáticos norteamericanos emitieron un reporte. Indicaban que Tokio había enviado embajadores especiales para este tipo de celebraciones y que el escuadrón de entrenamiento naval nipón había incluido al Callao entre sus escalas (Gardiner 1975: 45).

Cuatro años más tarde, el 5 de abril de 1926, se realizó la inauguración del monumento, al que acudió una "...compacta muchedumbre" y "En medio de aquella, la presencia de una gran cantidad de indígenas que han venido a Lima con el objeto exclusivo de asistir a esta ceremonia, constituía una nota harto significativa y sugerente" (*El Sol* 5.IV.1926). El Manco Cápac de Lozano apareció, finalmente, con una mano apuntando hacia el horizonte. Los frisos elaborados por Benjamín Mendizábal representaban la epopeya del inca, e incluían un par de felinos filiados al estilo recuay, es decir, preincaicos.[73] En la ceremonia se presentaron los discursos de rigor: del presidente de la Sociedad Central Japonesa, Ichitaro Morimoto; ministro de Japón, Keichi Yamazaki; alcalde de Lima, Andrés Dasso; ministro de Fomento, Pedro Rada y Gamio; presidente Leguía; y un miembro del Comité Pro Defensa de los Derechos Indígenas. Como en la ceremonia de la primera piedra, las autoridades coincidieron en aludir a las vinculaciones entre ambos países, tanto simbólicas como potencialmente históricas (como las mencionadas por el ex-alcalde Elguera). Considerando las aristas del tema y lo que podía provocar a oídos de los funcionarios norteamericanos, destaca la magistral ambigüedad de Leguía: "Nuestros ancestrales debieron, en efecto, confundirse, en el despertar remotísimo de las edades megalíticas. Profundas investigaciones arqueológicas vienen afirmando la existencia de restos similares en nuestros continentes" (*Comisión Organizadora* 1926: 47). Sin necesariamente apoyar la hipótesis del inca japonés (*sensu* Loayza), Leguía tampoco la negaba, remontando los vínculos entre ambas naciones al pasado más distante. **[Figura 36]**

73 Sobre Lozano ver Villegas (2010: 237-42) y *El Comercio* (27.IX. 1925: 11). Los frisos de Mendizábal en *Variedades* (25.VII.1923: 2286-2289, 19.I.1924: 167-72). Una versión previa del monumento, con el inca en posición distinta, puede verse en *Variedades* (30. VII.1921), *Edición del Centenario* y *Variedades* (2.IX.1922: 2080).

Como en la ceremonia de la primera piedra, 1922, también hubo presencia indígena oficial en la inauguración de la estatua: "...la ofrenda consistente en una hermosa corona de laureles que una comisión de indígenas colocó al pie del monumento, situándose en seguida como en actitud de constituir para él una guardia de honor". Como complemento, en nombre de las comunidades indígenas habló Víctor Tapia "... encomiando las virtudes que adornan a la raza aborigen, insistiendo en la necesidad de incorporarla a la vida activa del país", aludiendo a los restos arqueológicos como "...prueba inconcusa de sus energías y de sus aptitudes" (*Comisión Organizadora* 1926: 49).[74] Finalmente, la banda de la Guardia Republicana interpretó música peruana, destacando algunos huaynos de Daniel Alomía Robles, melodías de Luis Duncker Lavalle, y secciones de la ópera *Ollanta*, de José María Valle Riestra.

Figura 36. Estatua de Manco Cápac, cruce de la avenida Santa Teresa y prolongación del paseo 9 de Diciembre. Postal anónima.

Un debate. Dos testimonios inmediatamente previos a la inauguración oficial muestran lo que significaba la presencia de la estatua de un inca en Lima. En un artículo casi hostil para la colectividad nisei y su regalo, el escritor y pintor indigenista Juan Guillermo Samanez exclamaba: "¡Manco Ccapacc en Lima! ¡Inexplicable!", arguyendo tres razones principales (*El Comercio* 18.IX.1925). Primero, el inca no estaba "...entre los suyos. Si individuos de su raza abundan en Lima, ni lo conocerán ya, porque el hecho de no hablar su lengua y el de ser capitolinos, háceles suponer ser superiores á los otros hermanos moradores en las serranías", y algo semejante pasaba con los criollos y mestizos quienes "... menosprecian y detestan á aquella raza superior". Segundo, entre el monumento y la colectividad que lo erige debía existir una "...corriente de afinidad, de simpatía, y demás vínculos raciales e históricos como es de rigor", lo que le permitía justificar la presencia del monumento al Dos de Mayo, Bolognesi o San Martín,

74 *El Comercio* reprodujo todos los discursos, pero no el del 'Comité Pro Defensa de los Derechos Indígenas' (*El Comercio* 5.IV.1926: 3-4).

"...pero es muy distinto del de Manco Ccapacc en Lima, y sobre todo el de su centro de ubicación". A ello se agregaba la crítica a la pose del inca: "...ese gesto del fundador del Imperio en actitud de adoctrinar. ¿Pero á quién?". Tercero, según Samanez, en una ciudad fundada por españoles no existía el contexto histórico adecuado para el inca, menos aún en un cruce de avenidas como el elegido. Por ello, sugería que debía habérsele colocado en una plaza o plazuela especial "...o al menos hubiérasele levantado **vecina al museo nacional en formación**, en relación al hondo simbolismo cultural que entraña esa obra" (énfasis agregado). En síntesis, el crítico sugería que Manco Cápac debería estar en Cuzco, lo cual —en buena cuenta— excluía a cualquier inca de Lima, y en todo caso, lo remitía al flamante Museo de Arqueología. En perspectiva continental, la actitud de Samanez no era aislada: comentando evidencia de fines del siglo diecinueve, Rebecca Earle (2005: 415) observó que para las autoridades urbanas hispanoamericanas, por más méritos que tuvieran las civilizaciones precoloniales "...sus logros pertenecían al museo no a los nombres de calles".[75]

La respuesta a los comentarios de Samanez no se hizo esperar. Una de las más articuladas indigenistas anotó "Si un monumento á Manco Capac no cabe en Lima, esta ciudad no es la capital del Perú" y pasó a cuestionar cada uno de los argumentos del pintor contra el obsequio de la comunidad nisei en Lima (*El Comercio* 7.X.1925). Dora Mayer indicaba que —siguiendo el razonamiento de Samanez— incluso en Cuzco Manco Cápac sería un símbolo de enemistad entre vencidos y vencedores. Más aún, la activista dejaba en claro que el inca no solo significaba el pasado, sino que contenía un mensaje hacia el presente: la reivindicación racial (cf. Mariátegui 1994: 826-8). Aludiendo a las revueltas indígenas del sur peruano y a la ley de conscripción vial, para Mayer negar la estatua de Manco Cápac era "...negar un sitio de honor á la raza indígena en los momentos que debería estar más viva la reminiscencia de las batallas en que el hijo del Sol ha vertido su sangre obediente á los mandatos de Palacio de Gobierno y el recuerdo de las obras de vialidad". El mítico inca simbolizaba compromisos pendientes con la población indígena, por lo cual ella exigía se le recordase en lugares importantes de la ciudad, y no "... en rincones poco traficados" como había sugerido Samanez (cf. las observaciones de Eguiguren 1945: 14, 97, 98 sobre los homenajes a Olaya). Pese a la violenta oposición entre ambos indigenistas, ellos coinciden en reconocer tres puntos. Primero, la conexión entre Manco Cápac y los indios del presente. Segundo, el valor metonímico del monumento en términos raciales. Tercero,

75 J. G. Samanez (1870-1928) además de dedicarse a la pintura publicó las novelas *El serranito* (1914) y *Sumacc Tikka, novela de índole nacionalista* (1927). En su necrología se indica "...cultivo mucho la pintura nacionalista y compuso cuadros históricos de gran valor documental" (*El Comercio* 2.V.1928). Por sus argumentos sobre la estatua del inca este autor recuerda el indigenismo de *La Sierra* (Wise 1989).

la importancia de la localización del monumento para transmitir su mensaje.[76] Antes que representar un periodo remoto, se trataba de reconocer valores, de mostrar a un indio glorioso, homenajeado en un monumento de trece metros de altura entre dos transitadas avenidas: "Manco Capac no es una ilusión, no, Manco Capac es una realidad vívida" (Ichitaro Morimoto, *El Sol* 5.IV. 1926).[77] **[Figuras 37, 38]**

Figura 37. Estatua de Manco Cápac. *Álbum gráfico é informativo del Perú y Bolivia,* 1924.

76 Sobre la importancia de la localización de los monumentos, ver el intercambio de opiniones sobre el traslado del monumento a San Martín originalmente situado en el Paseo 9 de Diciembre (*El Comercio* 28.XI.1922: 1, 30.XI.1922: 6, 15.V.1923: 2, y en especial la intervención de Elguera, 3.XII.1922: 6). El cruce entre las avenidas Santa Teresa y la actual Grau era relativamente prestigioso cuando se colocó la estatua de Manco Cápac, ya que era la proyectada continuación del paseo 9 de Diciembre. Cabe recordar que en 1917 un parlamentario quería impedir la construcción de un barrio obrero en esa zona, aseverando "...tiene un futuro brillante y debe alojar edificios públicos de mayor importancia" (Parker 1998: 167).

77 Todos los discursos oficiales con ocasión de la inauguración van en el mismo sentido, enfatizando la relación pasado/raza/presente (*Comisión Organizadora* 1926: 30, 33, 46, *passim*).

El monumento a Manco Cápac resultó un asunto tan peliagudo, que además de los debates locales, provocó reacciones a mayor escala. Como bien indicó Gardiner (1975: 46-7), el regalo japonés no solo era el símbolo de una colonia laboriosa, era también símbolo de un imperio. Este mismo autor sugiere tres reacciones principales ante el monumento. Primero, la interpretación 'positiva', oficialmente manifestada por autoridades como Leguía: la supuesta armonía cultural en el pasado remoto entre japoneses y peruanos debía promover algo semejante en el presente. Segundo, la postura del chauvinismo cultural peruano: los japoneses estarían usurpando las bases del árbol nacional, al colocarse estratégicamente en sus raíces. Nótese, que algo parecido podría haber dicho un aimarista boliviano frente a las tesis quechuistas de Riva Agüero para explicar a los constructores de Tiahuanaco (ver *Capítulo 5*). Tercero, la reacción oficial de los funcionarios norteamericanos que veían el monumento no como expresión de buena voluntad sino como parte del plan imperial nipón. En un reporte confidencial dirigido por un diplomático norteamericano desde Lima al secretario de estado de su país en octubre de 1927, se afirmaba: "Aparentemente ha sido política de los japoneses integrarse con los indios y promover la simpatía racial entre ellos con lo cual podrían identificarse como líderes. Se dice que las tendencias de la clase baja japonesa apuntan al radicalismo" (Gardiner 1975:79). En idéntica perspectiva, el testimonio del notable historiador italiano temporalmente afincado en Lima, Antonello Gerbi (1943:43; citado en nuestro epígrafe), actualizaba los viejos temores de García Calderón y los articulaba a la estatua de Manco Cápac. Toda esta serie de lecturas entrecruzadas, permite comprender el revuelo causado por Manco Cápac en la capital.[78]

Figura 38. Estatua de Manco Cápac, cruce de la avenida Santa Teresa y prolongación del paseo 9 de Diciembre. *Variedades* 10.IV.1926.

78 Gerbi (1905-1976) trabajaba en la *Banca Commerciale Italiana* de Milán, pero debido a las leyes antisemitas, fue transferido al Banco Italiano de Lima, donde permaneció hasta 1948. Otra muestra del recelo norteamericano respecto a Japón es el artículo del escritor indigenista Ciro Alegría, que vuelve al tema del primer inca. Para este autor, que acababa de publicar su mayor novela, los japoneses recurrían a la historia de Manco Cápac nipón como parte de la campaña de "penetración ideológica" en el Perú (Alegría y Saco 1942: 84; ver también Severin 1944).

Es significativo, que los desplazamientos de la estatua de Manco Cápac hayan tenido una relación inversa a aquellos de la estatua de Cristóbal Colón. En 1860 el almirante estaba ubicado en la alameda de Acho, cuando esta zona aún conservaba algunos resabios de su prestigio colonial tardío, luego se le trasladó a la Plaza Italia, para finalmente —siguiendo el ciclo constructivo de la República Aristocrática— ir al centro de la *nueva* Lima: el paseo 9 de diciembre (Coello 2013). Mientras tanto, el inca fue alejándose del centro. Según un reporte de 1921, la intención original de la colonia japonesa había sido ubicar a Manco Cápac frente al palacio Legislativo, junto a Simón Bolívar. De este modo los dos principales momentos de la historia nacional (imperio incaico, república) podían estar representados por sus fundadores (*La Prensa* 19.VI.1921, *Variedades* 30.VII.1921).[79] Sin embargo, como vimos, el monumento fue situado en el cruce de la prolongación del paseo 9 de Diciembre (hoy Grau) y la avenida Santa Teresa (hoy Abancay). En 1926, su peregrinaje urbano todavía no había concluido. La ciudad *oficial* le tenía reservado un par de movimientos finales.

A mediados de la década de 1920, la prefectura limeña segregó oficialmente el ejercicio de la prostitución a una zona específica de La Victoria: la calle 20 de Setiembre (jirón Huatica) y sus alrededores. Antonio, un antiguo vecino, resumía el proceso "Yo nací allí [1920], en ese jirón que después fue mala calle" (Matos 1977: 197). A fines de la década de 1930, Manco Cápac fue colocado en la plaza homónima, en el populoso corazón de La Victoria. Una vieja frase sintetiza el proceso: el inca indica Huatica.[80]

79 El regalo de la colonia china, la fuente ornamental, también estaba originalmente destinado para la plaza del Congreso (*El Comercio* 1.VII.1921). Resultó relativamente bien ubicada en el parque de la Exposición y actualmente tiene un curioso detalle, placas de metal con decoración chavín.

80 La propuesta de aglutinar a las prostitutas en ciertos barrios data de la década de 1920. En 1926, el alcalde de Lima, uno de los oradores en la inauguración del monumento al inca, sugirió la necesidad de aglutinar a las prostitutas en "apartados barrios" (Drinot 2006: 337), es decir La Victoria o el Rímac. La Victoria estaba apartada (i.e. separada) pero adyacente a la *nueva* Lima. Sobre la fecha del traslado final ver el documento remitido por los dirigentes de la Sociedad Central Japonesa del Perú (C. Kanashiro, secretario general, y S. Yumoto, presidente) al alcalde de Lima, Eduardo Dibós, el 26.I.1939, Monumentos de Lima (1900-1950), Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima; referencia de Rodolfo Monteverde. Los catorce bustos de incas de la avenida Manco Cápac se colocaron en 1937, pero casi todos fueron retirados en 1957 por las propias autoridades (Barra 1963: 7,15; Bromley 1958: 22).

7 UNA HUACA ORNAMENTAL

> Entré (...) a un bar, de mozo. Me pagaban quince soles mensuales; con las propinas era más. Ahí, mientras no había clientes, me puse a hacer una estatua de Leguía para un concurso de aprendices, pero cayó Leguía y ya no seguí.
>
> Luciano (Andahuaylas, Apurímac), en Lima desde 1924 (Matos 1977:183)

El 19 de febrero de 1929, tres años después de colocada la estatua de Manco Cápac en su emplazamiento original, el presidente Leguía tuvo una agenda particularmente recargada. A las once de la mañana asistió a una multitudinaria misa de salud en su honor, organizada en la plaza Bolognesi, con la presencia de diplomáticos, parlamentarios, altos mandos del ejército y la marina, agregados civiles y militares, funcionarios públicos, y, especialmente, todos los veteranos de la guerra del Pacífico (1879-1881). Luego de entonar el himno nacional, se realizaron una serie de desfiles, incluyendo maniobras de la cuadrilla aérea para beneplácito de la "...gran multitud de pueblo" asistente. El acto epónimo a cargo del arzobispo Lissón cerró la ceremonia. A las seis de la tarde, en un escenario menos popular, Leguía pronunció el discurso inaugural del parque de la Reserva, en el centro del nuevo barrio de Santa Beatriz, a pocos metros de la flamante avenida Leguía, y el teatro homónimo. A las nueve y media de la noche en el Teatro Municipal, ante un público tan selecto como el anterior, el presidente asistió a la gala literario musical organizada por el comité "Pro-Museo Leguía". La ceremonia comenzó con el "Himno a Leguía" a cargo de la orquesta Matos. Los números incluyeron una romanza rusa, tangos argentinos, un cómico y un músico peruanos. La noche culminó con una conferencia del doctor Límaco sobre la finalidad del Museo Leguía, "...extendiéndose en elogios acerca de la personalidad del primer mandatario peruano" (*La Crónica* 29.II.1929).

Este fue el último cumpleaños fastuoso del presidente Leguía. En agosto de 1929 se reeligió fraudulentamente, postulando como candidato único a la presidencia y el 12 de octubre se "...unció nuevamente la banda bicolor" (Lar-

co Herrera 1947: 121). Para entonces el sistema financiero norteamericano sufría su mayor crisis histórica, provocando zozobra en la periferia sudamericana (Bardella 1989: 273-294). Al año siguiente, el levantamiento acaudillado por el militar piurano Luis Miguel Sánchez Cerro (22.VIII.1930) culminó con el Oncenio. Finalmente, Leguía fue recluido en el Panóptico, donde enfermó, muriendo en el hospital naval de Bellavista en 1932. La serie de actividades realizadas por su cumpleaños se inscribe en la etapa final y decadente de su gobierno dictatorial (Larco 1947: 120,121, Strode 1937: 84, Thorp y Bertram 1985: 171, 174, Valcárcel 1981: 259-276). Revela el despliegue de una red publicitaria a favor del decadente tirano. Cuál sería la situación que –entre otras perlas– Leguía no dudó en colocar como diputado por la provincia de Yauyos (sierra sur de Lima) al esposo de su sobrina, Arturo Wells, súbdito británico (Basadre 1980: 128). Conviene volver al escenario central de sus actividades de esa tarde de febrero, el parque de la Reserva.

Por extensión y localización, este parque dedicado a los participantes de la batalla de Miraflores se puede considerar como la mayor obra recreativa del ciclo constructivo de la Patria Nueva. Su comisión ejecutiva estuvo dirigida por el ingeniero Alberto Jochamowitz. Entre otros especialistas, contó con la participación del arquitecto Claude Sahut, autor del primer plano del Museo Larco. Durante la inauguración, como resumiendo el estado del tiempo, Martinelli, el ministro de Fomento, sostuvo que Leguía estaba "...modelando una democracia que nos aleja para siempre del peligro de la ultra-demagogia, el bolcheviquismo". La exclusiva ceremonia incluyó números de ballet clásico y una coreografía indígena, 'la cadena de Huáscar', motivo particularmente grato para el dictador, considerando que también había sido usado para decorar el palacio de Gobierno en 1924 (Antrobus 1997:I: 203). En 1929, el comité Pro-Derecho Indígena ya había sido oficialmente anulado por lo que no hubo necesidad de incluirlo, como en la inauguración de la estatua del inca. El parque de la Reserva era la mayor área recreativa pública al centro del principal barrio construido por la institución emblemática de la presencia norteamericana en el Perú, la *Foundation Company*. El conjunto principal es una rotonda formada por una *loggia* central tipo arco triunfal y una serie de pérgolas ataviadas con enormes jarrones italianos. **[Figura 39, 40]**

Al interior de la circunferencia hay ocho fuentes menores, decoradas con azulejos sevillanos, rodeando una mayor. Aunque a primera vista este conjunto podría estar en cualquier otra capital sudamericana, es en los detalles donde se percibe la impronta local o en palabras de Jochamowitz, "...el sello personal y genuinamente nativo". Por ejemplo, los frisos 'la ofrenda' o 'el sacrificio' de Daniel Casafranca en el arco de la *loggia* y tres esculturas en las fuentes ('indiecita' e

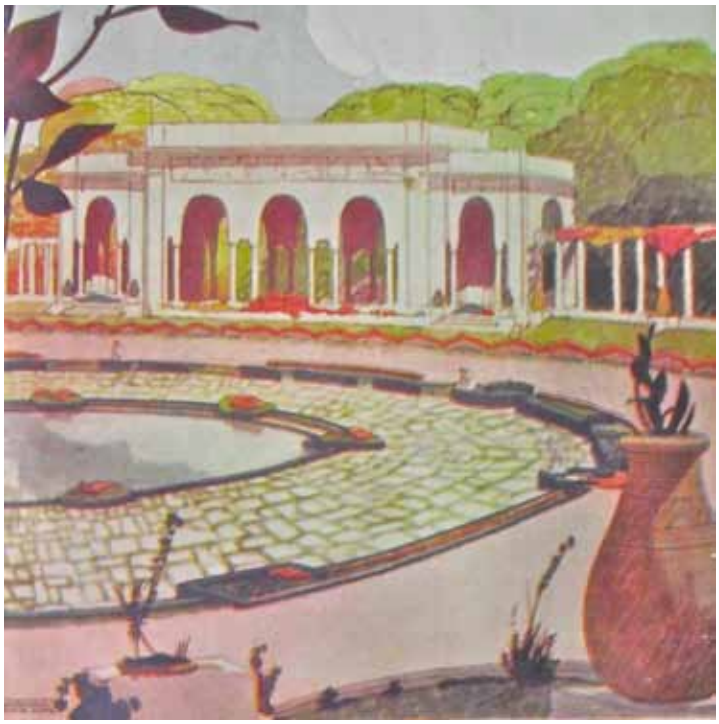


Figura 39. Parque de la Reserva.
Ciudad y Campo y Caminos 43, 1929.

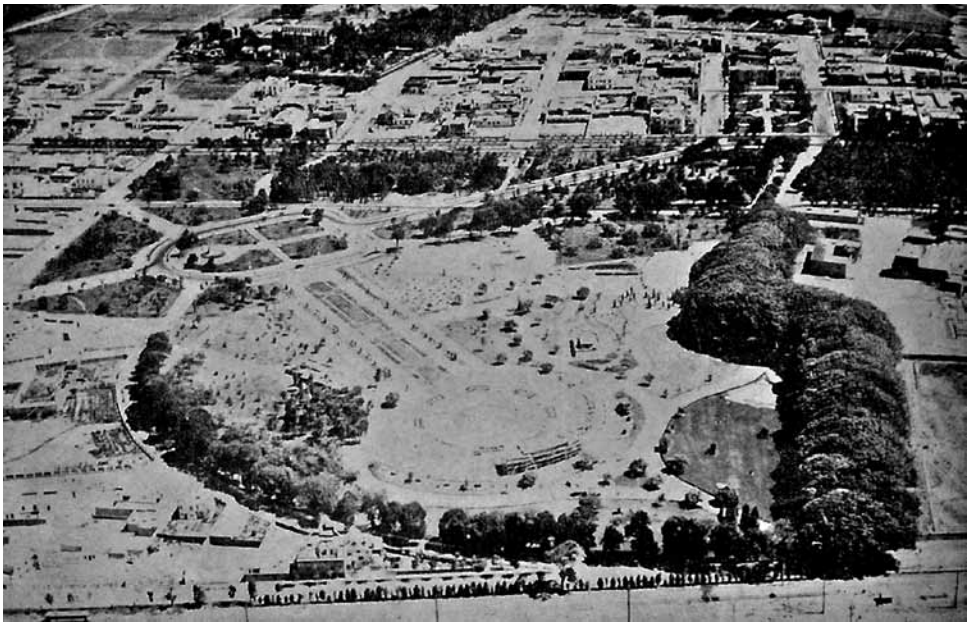


Figura 40. Vista aérea del parque de la Reserva.
Ciudad y Campo y Caminos 43, 1929.

'indiecito' de Casafranca, y 'el ñoco' de Ismael Pozo)[81]. Otros frisos con motivos semejantes fueron realizados por Pozo y Daniel Vásquez, discípulos de Piqueras Cotolí. Más allá de la rotonda hay dos obras intermedias, que confirman el programa iconográfico del parque. Primero, la 'Fuente incaica', del mismo Vásquez, coronada por cuatro personajes ataviados con chullos y asas estribo en el dorso, es decir, convertidos en huacos ('contemplación', 'maternidad', 'música', 'sueño'). Segundo, la 'Huaca ornamental', también llamada 'huaca incaica' del renombrado artista plástico cajamarquino José Sabogal, una caseta de concreto pintado y techo a dos aguas. Estilísticamente, la fuente y la huaca eran una suerte de encuentro muy *neoperuano* entre lo moche y lo inca. La huaca incluye también los ritmos escalonados y los signos ondeados, ambos presentes en el *Incawasi* de Tello.[82] La intención oficial de estos detalles no pasó desapercibida para la prensa limeña: "En todo el arreglo de los jardines ha predominado el buen gusto y se ha contemplado también **el interés nacionalista en la parte decorativa**" (*La Crónica* 20.II.1929, énfasis agregado). **[Figura 41, 42]**

El parque de la Reserva es un buen punto para concluir con lo *neoperuano* en Lima durante el Oncenio. Es un tercer paso respecto a las obras tratadas, tanto cronológico como político. El Museo Arqueológico y la estatua del inca pueden considerarse frutos del entusiasmo progresista que caracterizó el primer acto leguiísta. Recuérdese que ambas obras fueron planeadas desde 1919-1921, y concebidas por grupos relativamente ajenos al gobierno (un hacendado azucarero, la élite de la colonia japonesa), pero acabaron recibiendo la venia de Leguía. Mientras tanto, el parque se gestó durante el segundo acto leguiísta. Como vimos, la fachada del museo causó cierta controversia, y, esta fue mucho mayor con la estatua de Manco Cápac, que resultó desplazada a la periferia por la ciudad *oficial*. En el caso del parque, el desplazamiento simbólico ya estaba programado desde su concepción: lo indígena (contemporáneo o precolonial) era meramente decorativo.[83]

Lo sucedido en el parque de la Reserva con la obra de un artista de vanguardia como el pintor José Sabogal es revelador. Debemos recordar que su propuesta era admirada por personajes de izquierda como Mariátegui, y detestada por los hacendados Larco (Beals 1934: 198, *Mundial* 28. VI. 1928). Este maestro cajabambino era un personaje-signo del momento. Sin embargo, más allá de cualquier juicio estético, su 'huaca ornamental' resultó en artificio,

81 Daniel Casafranca (1900-1943) se formó en la Escuela de Artes y Oficios bajo la tutela de Libero Valente y asistió a Julio C. Tello en el Museo Nacional de Arqueología.

82 Sobre el parque, incluyendo los discursos inaugurales, ver *El Comercio* (19.II.1929: 3, 20.II.1929: 1-2, 21.II.1929: 4), Jochamowitz (1931: 61-2, anexos 12, 13), 1939; *Mundial* (22.II.1929). Imágenes en Jochamowitz 1930 y el citado artículo de *Mundial*. Una maqueta incluida en el artículo de Ccosi 1948 permite imaginar a la huaca de Sabogal y el *Incawasi* de Tello **[Figura 3]** como parte de una serie inconclusa.

83 Sobre el estilo inca como decoración ver *El Comercio* (20.II.1926: 8).

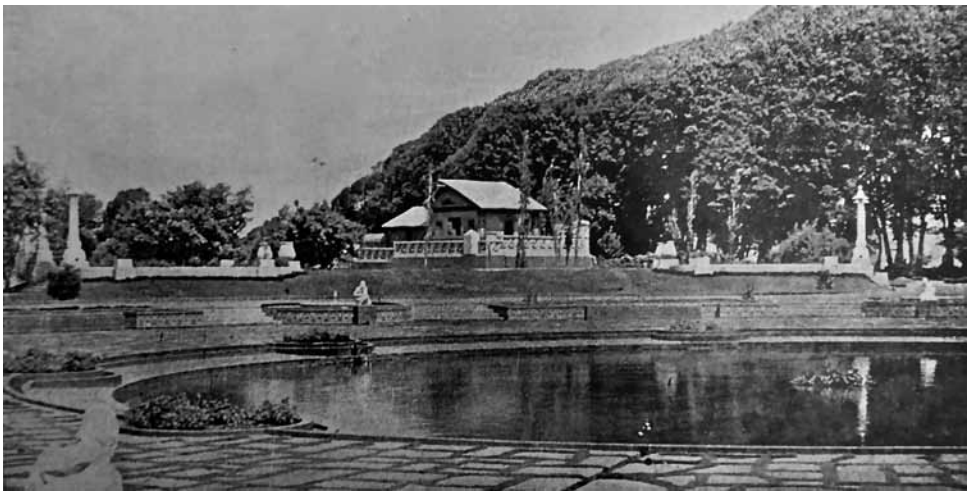


Figura 41. Huaca elaborada por José Sabogal, parque de la Reserva. Jochamowitz 1930.

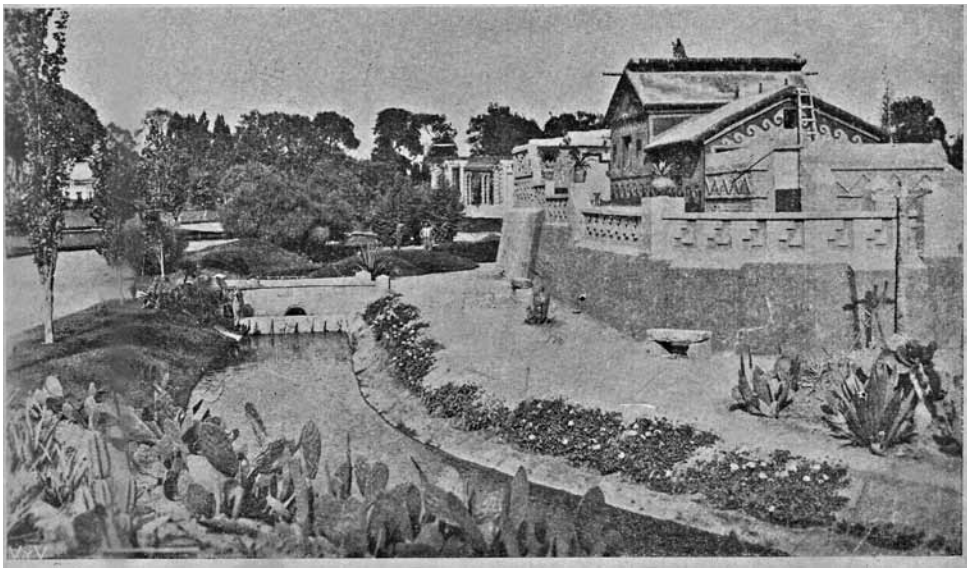


Figura 42. Huaca elaborada por José Sabogal, parque de la Reserva. *Ciudad y Campo y Caminos* 43, 1929.

en curiosidad. Como demostrara Leguía en sus múltiples discursos, la Patria Nueva no tenía problemas en engullir al indigenismo, neutralizándolo, y esto resulta patente en el parque de la Reserva. En este apacible recinto de Santa Beatriz, los elementos 'nativos' recuerdan el exotismo de los pabellones peruanos en las exhibiciones internacionales. En efecto, si comparamos sus planos, la estructura del parque es semejante a una sección de la Exposición Universal de 1878, París. **[Figura 43]**

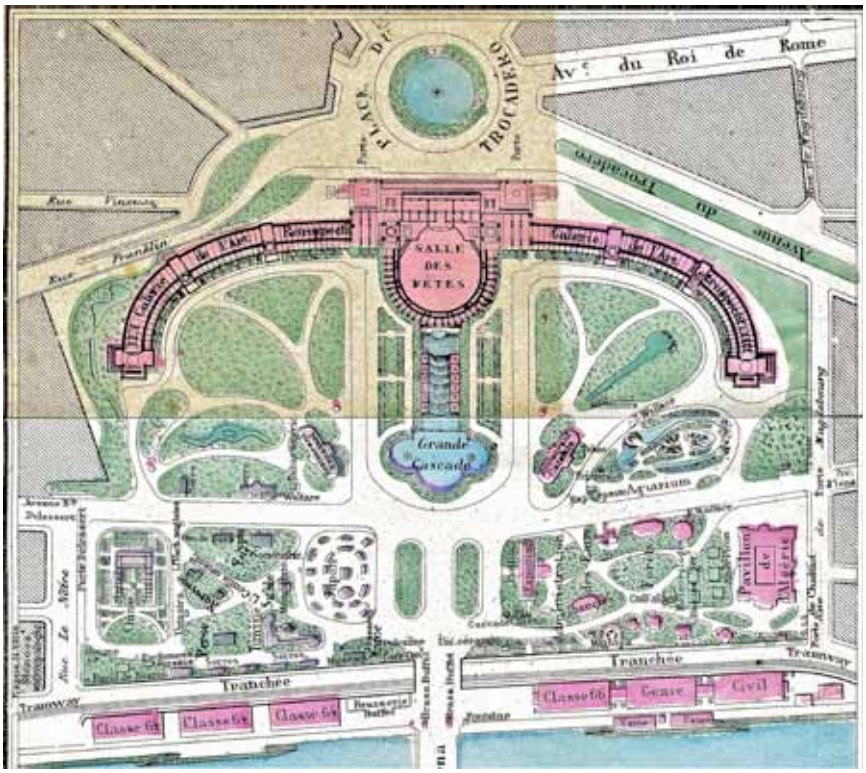


Figura 43. Exposición Universal de París, 1878. Lamarre y Wiener 1878.

En curiosa simetría, el espacio reservado para el pabellón chino en el recinto parisino fue el destinado para la huaca ornamental de Sabogal en el parque limeño. Mientras la estatua donada por la colonia japonesa culminaba su periplo a extramuros, lo precolonial entraba en escena en pleno corazón de la *nueva* Lima, pero orientalizado. Según el testimonio de dos personas que visitaron el parque durante su infancia (décadas de 1940 y1950), la huaca ornamental era conocida como la 'casa del indio', aunque más bien parecía "...salida de un cuento de hadas europeo". En efecto, luego de haber estado en el centro de la *nueva Lima*, el parque quedó convertido en un espacio feérico, con un ritmo distinto, bien evocado por un descendiente del ingeniero que lo diseñó: "El mecanógrafo que pasaba en limpio las actas de la institución, cayó en una redada nocturna de la policía y resultó ser el invertido que paseaba semidesnudo por el parque de la Reserva" (Jochamowitz 1999: 48).[84]

84 Jochamowitz (1931: 61) señala que el plan original era hacer un gran 'Palacio Incaico' al interior del parque, para alojar la colección del naturalista italiano Antonio Raimondi, lo cual completa la idea de 'pabellón'. En la exposición *Sabogal*, MALI, 2013, se exhibieron tres bocetos —ligeramente distintos— de este edificio, 1930 (Colección María Jadwiga Sabogal). En 1937 Alberto Jochamowitz y Roberto Haaker, se encargarían del pabellón peruano en la Exposición de París.

8 LA ESTELA DEL *NEOPERUANO*

> El incorregible Fredy, con movimiento de gacela gorda, sin dejar de mirar de reojo a un joven displicente, tomó, delicado, un huaco y, con voz aflautada de senil canario, alabó la maravillosa, maravillosa y siempre maravillosa maestría de los antiguos peruanos: ¡eran todo, todo y todo un primor!
>
> Oswaldo Reynoso, *En Octubre no hay milagros, 1966*

> Pero ahora es la paz: [Marta Traba] limpia la casa, pasa la franela a cada cerámica precolombina, lava con jabón cada una de las hojas del limonero y limpia una a una las del helecho.
>
> Ángel Rama, *Diario 1974-1983*

Usos del pasado precolonial. El *neoperuano* es una entrada al ambiente político cultural del Oncenio, y constituye también un gesto mayor. Leguía inauguró un modo oficial de proceder ante el pasado nacional, supo hacer del 'minuto solemne' (*sensu* Mariátegui) una estrategia permanente. A diferencia de los hispanistas o los indigenistas, Leguía no se detenía en debates puntuales sobre el periodo que debía ser considerado como el más representativo, los asumía todos como valiosos. No en vano durante su gobierno José Santos Chocano, poeta del inca y el conquistador, fue oficialmente laureado en la plaza Bolognesi. El fundador del Perú moderno no se hacía problemas, por lo que pudo 'vaciar' símbolos, es decir, despojarlos de lo que hasta entonces se podrían haber considerado sus propiedades intrínsecas. No obstante, este eclecticismo de Leguía es un rasgo superficial, exactamente como en las creaciones del *neoperuano*. Durante el Oncenio, los elementos en juego —los periodos históricos, que entonces claramente representaban grupos raciales y, por tanto, sociales— estuvieron lejos de intercambiar sus posiciones tradicionales. Como resulta patente con el caso de la estatua del inca Manco Cápac, la retórica empleada en los festivales de Amancaes parece transferirse a los monumentos y la presencia indígena es innegable en las consecutivas ceremonias de inauguración. Sin embargo, todo indica que la ciudad *oficial* supo reservarse el derecho de admisión. Aunque el parque de la Reserva se ubicaba fuera del recargado territorio de la

vieja Lima, es decir, más libre para ensayar novedades, la opción aceptada por Leguía para este recinto confirma su pacto más profundo: ni siquiera en el reino de la superestructura se alteraron las jerarquías establecidas. La novedosa estrategia de Leguía para lidiar con viejos problemas resultaba así materializada en el espacio público. El discurso sobre los ceramios precoloniales del incorregible Fredy, el mayordomo de *En octubre no hay milagros*, es un buen ejemplo de esta mirada hacia el pasado remoto: los huacos como *souvenir*, las huacas ornamentales. Fredy no estaba solo, representaba un tipo.[85]

La sublevación de Sánchez Cerro marcó el fin del Oncenio. Entre agosto de 1930 y marzo de 1931 se sucedieron seis levantamientos político-militares, y la "...silla correspondiente a la jefatura de Estado cambió cuatro veces de poseedor" (Larco Herrera 1947: 125). Una vez en palacio de Gobierno, el comandante piurano se dedicó a borrar las huellas de su predecesor en la capital. Además del saqueo popular a la casa de Leguía, su avenida pasó a llamarse Arequipa, conmemorando el lugar donde se había iniciado el levantamiento que lo derrocó. Del mismo modo, casi todas sus estatuas fueron removidas del espacio público, y su 'Gran Parque' nunca fue concluido (*Negociación Risso* 1926:8). Sin embargo, el *neoperuano* no como un estilo artístico preciso, sino como estrategia para lidiar con el pasado nacional y, por tanto, con el presente, había llegado para quedarse.[86]

En las elecciones inmediatamente posteriores a la caída del dictador lambayecano, 1931, destacaron dos candidatos, Sánchez Cerro y Haya de la Torre. El afiche aprista mostraba a su candidato por sobre sus electores, en actitud redentora, y a un costado, en un recuadro, el personaje de los báculos (i.e. Wiracocha). Como ya indicamos, bajo el impacto de Tello, este mismo partido adoptó elementos de la iconografía chavín. Más aún, durante su etapa clandestina (1932-45), en la que su indigenismo lírico se radicalizó, Haya firmaba sus cartas como 'Pachacutec', y aludía a su guarida, en la *nueva* Lima, como 'Incahuasi' (Pike 1986: 62-3, 222, 353).[87] A fines de su mandato, Leguía había declarado el día del indio (24 de junio) y una de las primeras propuestas de la bancada aprista al retornar a la legalidad fue instaurar el día del Tahuantinsuyo (29 agosto) para recordar la ejecución del inca Atahualpa (Davies 1971: 637; Beals 1934: 319). En

85 Dennis Gilbert (1977: 253) observó que Oswaldo Reynoso, autor de la indicada novela, "...de algún modo obtuvo considerable información de primera mano sobre los Prado", una de las familias más poderosas del Perú durante la primera mitad del siglo veinte. El personaje de Fredy, mayordomo de don Manuel, se inspira en esa información.

86 Sobre el legado de Leguía, ver las observaciones de Macera 1977, quien insiste en su actualidad.

87 Para entonces, Emilio Harth-terré y Julio C. Tello, cuyas casas miraflorinas tenían componentes decorativos *neoperuanos*, también las llamaban del mismo modo, *Incawasi*. La casa de Tello, cuyo arquitecto desconocemos, es parecida a la huaca de Sabogal, quien vivía muy cerca, en la calle Ocharán, Miraflores.

1933, para conmemorar los cuatro siglos del mismo evento, se indultaron cien reos indígenas que habían cumplido más de la mitad de su condena (Ley 7838). La impronta del prolongado segundo acto de Leguía era clara.[88]

En este contexto se sitúan los bailes dirigidos por Tello sobre la huaca de madera del Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Éstos no solo eran la marca de Leguía en su arqueólogo favorito, o un rasgo compartido por ambos con Chocano, sino que evidenciaban la estela del *neoperuano*. Como se sabe, hacia 1939 el *neocolonial* se impuso por decreto como estilo oficial en la *vieja* Lima, y los edificios alrededor de la plaza de Armas fueron remodelados bajo esas pautas (Ramos *Ms*: 47, Salazar Bondy 1964: 69). El trágico terremoto de 1940 fue un corte drástico en el paisaje urbano limeño, que resultó brindando espacios para la experimentación arquitectónica y facilitando la generalización de las edificaciones de concreto. En las décadas siguientes, la *vieja* Lima quedó reducida a detalle en comparación con la expandida metrópoli, cuyas nuevas urbanizaciones fueron ocupadas con miles de edificaciones en los más diversos estilos. Sin embargo, el modo oficial de emplear los símbolos precoloniales en el espacio público siguió la estela del *businessman* lambayecano.

Una cronología detallada del uso político de los símbolos precoloniales en la segunda mitad del siglo veinte es tarea pendiente. No obstante, el futuro listado podría comenzar durante el primer gobierno de Fernando Belaúnde (1963-1968). En sus viajes por el país, este arquitecto se anunciaba como Inkarrí (el inca rey) y la junta militar (1968-75) que lo derrocó empleó la misma figura, junto con la de Túpac Amaru, como símbolos nacionales (Estenssoro 2003: 355, n. 98; Pike 1986: 256). Más recientemente, un hito destacable es la marcha con honores de jefe de estado que el ingeniero Alberto Fujimori le brindó a los restos óseos de un miembro de la élite moche (*La República* 6.III.1993). En aquella ocasión una revista limeña supo leer el mensaje: "Un regio ceremonial en Palacio y un ingenioso esfuerzo para identificarse con la perennidad en el poder" (*Caretas* 11.III.1993). El 24 de junio de 1995, en la fiesta del Inti Raymi, Fujimori se disfrazó de inca y fue llevado en andas por Pampa Galeras, Ayacucho (*Caretas* 30.VI.1995). Poco después (1996-1997), el mismo mandatario dirigió una polémica operación militar de rescate denominada Chavín de Huántar, sitio precolonial que premeditadamente visitó con el ministro de relaciones exteriores de Japón (*El Peruano* 27.IV.1997). En esa peculiar senda, el siguiente presidente, el economista Alejandro Toledo, jugó a identificarse con el inca Pachacútec, empleó una reelaboración del 'ritmo escalonado' como símbolo de su agrupación política, dirigió la marcha de los *Cuatro Suyos*, y tomó el poder en el sitio arqueológico de Machu Picchu. Dos años más tarde, su homólogo bo-

88 La ley 7838 en <http://peru.justia.com/federales/leyes/7838-oct-11-1933/gdoc/> [consulta: 1.II.2014].

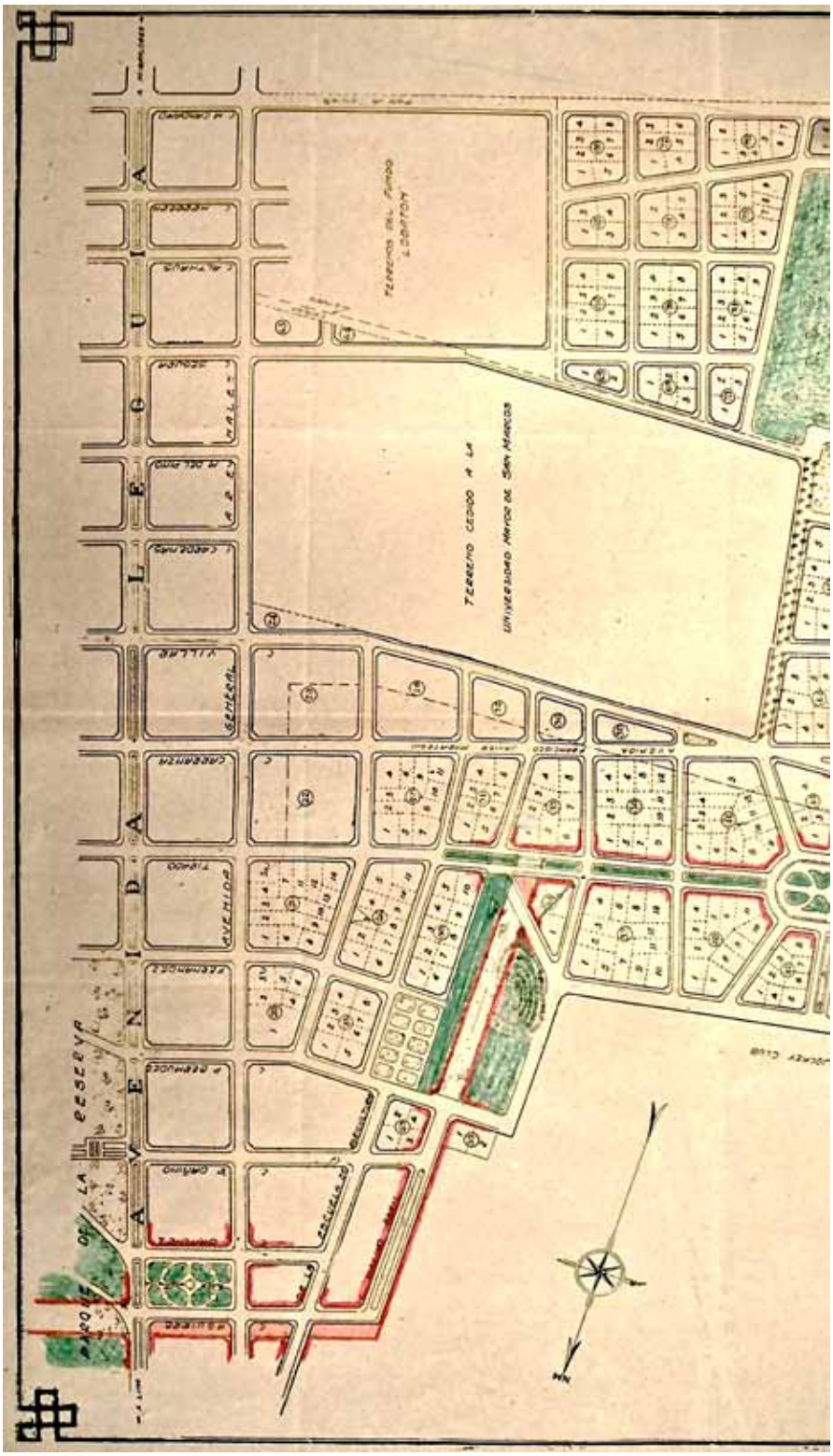
liviano, Evo Morales, hizo lo propio en Tiahuanaco. Finalmente, Morales invitó a su nuevo colega peruano a un partido de fútbol en la 'Baalbec del Nuevo Mundo', luego de haberlo derrotado en la antigua capital del Tahuantinsuyo (*El Comercio* 21.I.2012). Toda esta serie de gestos nos remite a un viejo conocido.[89]

Allanar los extramuros. Si bien la lista anterior alude a los usos simbólicos del pasado precolonial, hay un aspecto complementario: la relación entre discurso y acción respecto a ese legado arqueológico *en* la metrópoli. En tal sentido, hay un plano de 1929 que resume perfectamente esa propuesta más amplia del *neoperuano*. Este fue uno de los tantos planos que circularon a inicios del siglo veinte cuando los extramuros comenzaron a ser lotizados y se ofrecían nuevas zonas para residir a los limeños de clase media y alta. Este documento gráfico muestra el proyecto de urbanización de los terrenos de la Escuela de Agricultura (hoy distrito de Jesús María, entre la avenida Arequipa y el Campo de Marte). **[Plano 4]**

Este plano del Ministerio de Fomento y Obras Públicas sugiere la actitud oficial respecto a las huacas *locales* en la *nueva* Lima, ilustra la política del patrimonio arqueológico urbano. Sobre la avenida Leguía, en el extremo superior izquierdo aparece el parque de la Reserva. Como sabemos, en su interior estaba la huaca ornamental de Sabogal (1929), que nos remite a su predecesora en el parque de la Exposición (1902) **[Plano 2]**, y a la colorida maqueta de Cerro Blanco (1938) **[Figura 6]**. Cinco cuadras al oeste del parque de la Reserva, en el mismo plano, se puede distinguir un montículo precolonial, una enorme huaca *local*. Si observamos con cuidado hay líneas trazadas *sobre* ella, vaticinando lo que en efecto sucedió. Como acertadamente observara Pauline Antrobus (1997:I: 202): "Mientras las limeñas habrían comentado la *huaca ornamental* de Sabogal al pasear por el Parque, las *huacas* precolombinas dentro y alrededor de Lima seguían desatendidas". Más aún, cabe recordar que para entonces el propio Piqueras Cotolí, padrino del *neoperuano*, había participado en una empresa urbanizadora en el distrito de San Isidro, que demolió diversos sitios precoloniales (Ludeña 2003: 211; *El Comercio* 28.VIII.1921). De este modo las huacas *locales*, inmediatas a la urbe, resultaban totalmente adaptadas o moldeadas por la ciudad *oficial*, y, en su gran mayoría, allanadas.[90]

89 Por razones filiadas al fenómeno aquí descrito, entre 2006 y 2011 el ídolo de Pachacámac fue retirado del museo que lo alojaba y mantenido en el palacio de Gobierno (*Diario 16*, 15.VII.2011). Recuentos paralelos sobre el uso simbólico del pasado precolonial también se han realizado desde el Cuzco, ver, por ejemplo, Molinié (2004: 242-248)

90 La 'Vista de Lima, avenida Leguía' (ca. 1929) del fotógrafo Walter Runcie, muestra elementos similares al indicado plano de la colección Harth-terré. El parque de la Reserva y la huaca *local*, agregando además, el arco morisco donado por la corona española. Ver el folleto de exhibición *Intensidad y altura. Aerofotografía y mirada interior en la obra de Walter O. Runcie*, 2012, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.



Plano 4. "Urbanización de los terrenos de la Escuela de Agricultura, Ministerio de Fomento y Obras Públicas", fragmento. Colección Emilio Harth-terré, Addenda Oversize, Box 36.1. Lima Folder 3, Biblioteca Latinoamericana, Universidad de Tulane.

El citado plano de 1929 sintetiza el conflictivo legado de la República Aristocrática y el Oncenio. Como explicamos anteriormente (*Capítulo 4*), luego de la década de 1920, la lógica de la 'sospecha generalizada' del médico higienista Portella y sus colegas iría atenuándose ya que el patriciado había abandonado la *vieja* Lima desplazándose al sur, lejos de los focos epidémicos. Sin embargo, simultáneamente a este distanciamiento se había generado un *impasse* extramuros, con dos rasgos centrales. *Primero*, gracias a la arqueología y a la creciente proximidad entre las huacas *locales* y el territorio urbano limeño, el estado y la ciudad *oficial* habían reconocido el valor agregado de estos montículos de barro, consolidando la idea de patrimonio nacional para protegerlos. Esta política buscaba salvaguardar tales huacas de la ocupación popular como aquella del sitio donde se retrató Harth-terré (Maranga) o de casos como Armatambo (Chorrillos) **[Plano 3]**, donde hubo un incidente que revela la situación imperante. En 1941 el Patronato Nacional de Arqueología acordó retirar a los ocupantes de Armatambo y Marcavilca. Luego de ser informados y presionados, los residentes salieron a Chorrillos, y solo la familia Portugués permaneció en el sitio. En 1942, el Inspector General de Monumentos Arqueológicos, Julio C. Tello, al encontrarse con esa familia en Armatambo, nombró a Francisco Portugués, vigilante del sitio y sus alrededores (Matos 1977: 58). *Segundo*, el otro rasgo del *impasse* extramuros era que la ciudad se expandía velozmente, poniendo en riesgo a las mismas huacas *locales* recientemente declaradas patrimonio nacional. Debido a la distinción social por barrios que comenzaba a caracterizar el paisaje urbano limeño, la situación se hacía aún más compleja. Si bien el estado se había centrado en frenar la creación de barriadas en huacas *locales*, tuvo una actitud completamente distinta en los barrios de clase alta. En la práctica, hubo un desfase legal: en estas zonas privilegiadas de la *nueva* Lima, las huacas *locales* todavía no eran realmente asumidas como patrimonio nacional, seguían siendo propiedad privada, como en las imágenes de Hutchinson (1873: I: 274, 288-9, 293) donde eran identificadas por el apellido del propietario de los terrenos. Dos casos en un distrito de clase alta limeña resumen este agitado panorama durante la década de 1940.

Una imagen fechada el 22 de marzo de 1945 nos introduce al primer caso. Ese día, al pie de uno de sus bocetos de la enorme huaca Orrantia B, San Isidro, un miembro del equipo de trabajo de Tello, anotó:

> Hoy comienza a cumplirse la sentencia de muerte de esta huaca, que los conquistadores y los siglos no pudieron destruir, pero sí, hoy, los urbanizadores de esta zona. Su estado de conservación es bueno y fácil de restaurarlo, como un gran monumento pre-histórico del Perú. Su pecado es solo el de ser obra de los antiguos peruanos y no, de los hispanos, por eso lo destruyen, los Srs. urbanizadores: Peña-Prado. **[Figura 44]**

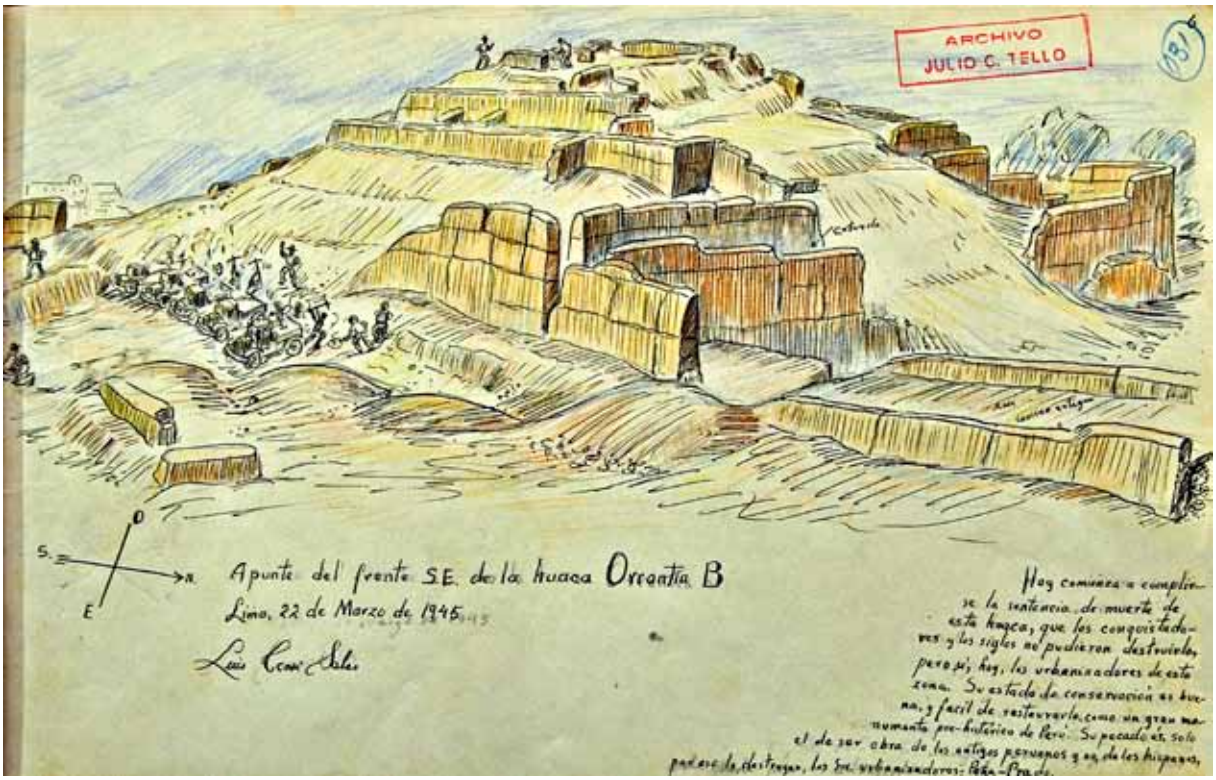


Figura 44. "Apunte del frente S.E. de la huaca Orrantia B. Lima 22 de Marzo de 1945", Dibujo de Luis Ccosi. Apuntes de la Huaca Orrantia B, Archivo Julio C. Tello, Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Era Luis Ccosi Salas, el dibujante y escultor puneño que algunos años antes había elaborado la colorida maqueta de Cerro Blanco. Del otro lado estaba la familia Peña Prado, una de las ramas más poderosas del imperio Prado dedicada, entre otros rubros, a los negocios inmobiliarios. Manuel Prado y Ugarteche fue presidente del Perú entre 1939 y 1945, y entre 1956 y 1962. Javier Prado Heudebert fue gerente de la Sociedad Agrícola Orrantia, que inició la lotización de esa zona de San Isidro. José Mariano de la Peña Prado, gerente de la compañía inmobiliaria Orrantia, dirigió la siguiente etapa. Mientras tanto, Juan Manuel Peña Prado fue repetidas veces diputado (1939-1945, 1945-1948, 1950-1956) y senador (1956-1962). Juan Manuel también había sido catedrático de historia del arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y fue coautor del libro *Lima precolombina y virreinal*, 1938 (Portocarrero 1986, Gilbert 1977: 221-283). Es bastante claro por qué la posición de Ccosi no fue oficialmente atendida. La huaca Orrantia B era un caso más de una campaña de arrasamiento de huacas en la *nueva* Lima, perpetrada por los Peña Prado. Según Abelardo Velasco, un experto en demolición que trabajaba para esa familia, solo

para acondicionar el terreno del hipódromo de San Felipe, ubicado cerca de la avenida Salaverry, se "…destruyeron 21 huacas, entre grandes y pequeños".[91]

El segundo caso se vincula a una imagen aparecida poco antes de la destrucción de la huaca Orrantia B. Era un "Interesante proyecto de una residencia en una huaca" publicado en *El Arquitecto Peruano*. El diseño era de Claude Sahut, autor del primer plano del Museo de Arqueología, y mostraba una mansión con detalles del estilo neocolonial limeño sobre un sitio precolonial limeño. **[Figura 45]** Considerando su forma y tamaño podría tratarse de la huaca Pan de Azúcar, ahora llamada Huallamarca, situada en los terrenos de la antigua hacienda San Isidro. A ello puede agregarse el testimonio de un viejo jardinero que trabajaba en la zona, al menos desde la década de 1940. Según Anselmo Cáceres, luego de comprar los terrenos de esa hacienda, Jorge Álvarez Calderón, ordenó trazar algunas calles para constituir la urbanización El Rosario (nombre de su esposa) e intentó edificar su casa sobre Pan de Azúcar, llegando a construir un sendero carrozable hasta la cima. **[Figura 46]**

Figura 45. "Interesante proyecto de una residencia en una huaca", Claude Sahut. *El Arquitecto Peruano* 37, Agosto 1940.

Figura 46. "Vista panorámica i plano de la huaca Pan de Azúcar". Zegarra 1958a.

91 El hipódromo comenzó a funcionar en 1938. La información sobre Velasco en el manuscrito de Luis Ccosi "Informe que presento al Dr. Julio C. Tello, Director del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, sobre los apuntes sacados en los primeros 8 días de la total destrucción de la huaca Orrantia B, por orden del sr. Peña-Prado" en Huapaya 1946. Además de San Felipe, Velasco declaró haberse encargado de la destrucción de las huacas de San Isidro, Orrantia y Orrantia del Mar.

En este mismo ambiente, en 1941, la municipalidad de San Isidro había iniciado la demolición de esta huaca *local* "...por convenir al interés ciudadano", pero fue interrumpida por el Patronato Nacional de Arqueología. En febrero de 1955 (*Resolución Suprema* 34) nuevamente se autorizó destruirla y convertirla en parque público; afortunadamente, gracias a la intervención del médico Arturo Jiménez Borja la huaca no fue aplanada. Sin embargo, luego de su restauración, Huallamarca quedó convertida en una pintoresca excepción en un distrito que décadas antes había estado poblado de sitios precoloniales. [92] Como bien explicara otro destacado miembro del equipo de Tello, el dibujante y fotógrafo jaujino Pedro Rojas, durante esa época, para ellos fue imposible contener la destrucción del patrimonio urbano "...porque la orden venía **desde el gobierno**, para hacer desaparecer las huacas con el objeto de hacer las urbanizaciones o hacer edificios encima; tengamos por ejemplo la avenida Arequipa, a lo largo de ella habían muchas huacas, más o menos creo alrededor de quince y todas han desaparecido en la actualidad" (énfasis agregado). [93] **[Figura 47]**

Esta política diferenciada fue una proyección a la esfera del patrimonio arqueológico de las distancias que marcaban el paisaje social limeño. Permite explicar por qué en la mayoría de los casos primaron documentos como la carta de Luisa Paz Soldán de Moreyra (1867-1941) sobre la huaca San Isidro ubicada dentro del terreno de su fundo (Conde de San Isidro), 200 metros al sur de Pan de Azúcar. En esa carta, fechada el 25 de junio de 1941, la madre del entonces ministro de Fomento y Obras Públicas sostenía que ese monumental sitio inmediato al club de golf "...no tiene ningún valor histórico, ni se ha encontrado absolutamente nada en la parte ya trabajada". En realidad, se trataba de dos huacas próximas (San Isidro y San Isidro B) y ambas fueron allanadas. Aunque es preciso hacer una búsqueda más exhaustiva de casos semejantes, la información presentada confirma la explicación de Rojas Ponce: el gobierno estaba constituido por los mismos que se beneficiaban con la destrucción de las huacas *locales*. Este abismo, esta contradicción entre discurso y práctica, es un elemento crucial para comprender históricamente los múltiples tropiezos del estado peruano al lidiar con la preservación de las huacas *locales*. Por todo ello, no debe sorprendernos que en 1943, un año después que Tello nombrara a Francisco Portugués como vigilante *ad honorem*

92 El testimonio del jardinero Anselmo Cáceres es recogido en el diario de campo de Jorge Zegarra (1958a, 26.VI). Cáceres trabajaba en el *Jardín Progreso* y es mencionado en el diario de campo de Huapaya (1946: 15.I). La información sobre los diversos intentos de destruir el sitio en Ravines (1985:79).

93 La entrevista a Pedro Rojas Ponce (1913-2008) aparece en el video *Hombres de este siglo: Julio C. Tello*, 1998-1999, minutos 3:23 -4:03. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=kyIoFuLRexI> [consulta: 2.XI.2013].

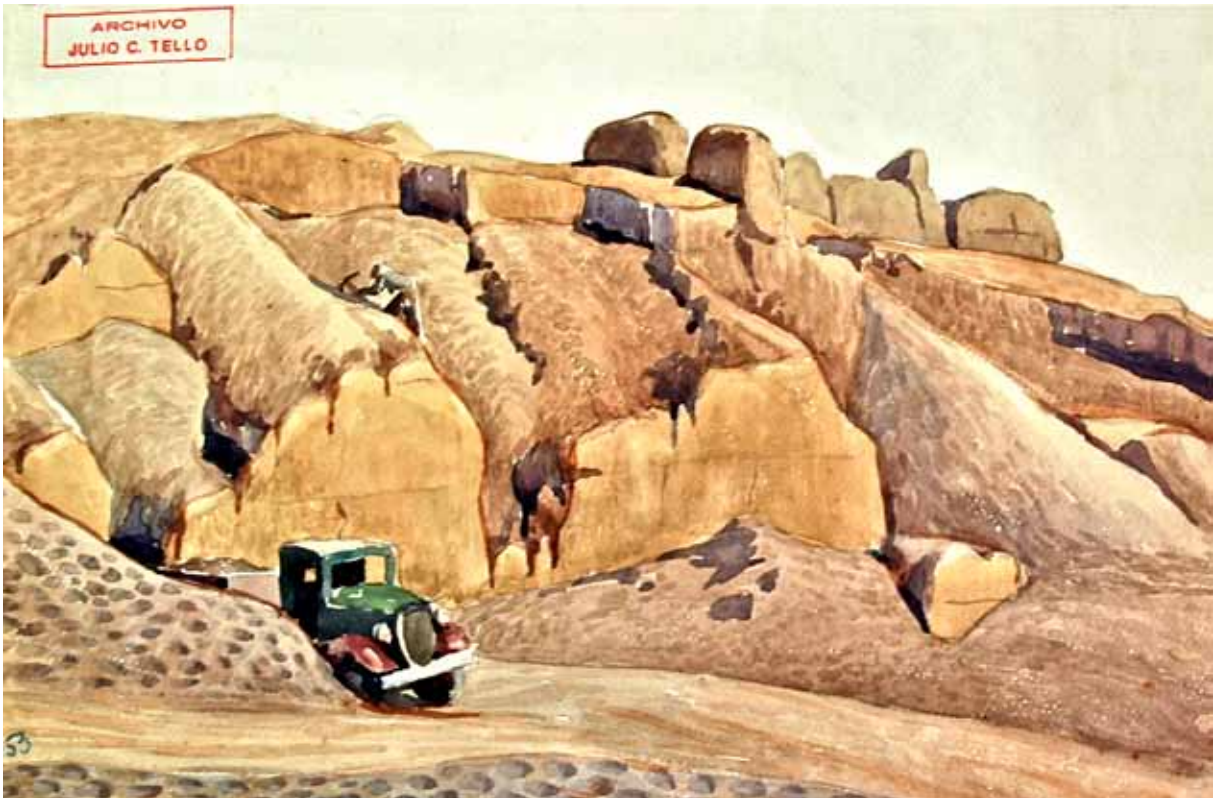


Figura 47. "Waka Orrantia B Lado Este 26-III-45. Lima". Dibujo de Pedro Rojas Ponce, Huacas de Lima, Archivo Julio C. Tello, Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

de los sitios de Armatambo y Marcavilca, los antiguos ocupantes retornaran a esta zona arqueológica, que luego sería ocupada y mutilada.[94]

Fin. Las imágenes comentadas evidencian una crisis urbana, un enfrentamiento político y cultural. Sobre todo, muestran los límites del discurso oficial, que siguió invocando a los restos precoloniales como raíces de la nacionalidad mientras autorizaba su eliminación masiva. Esta recurrente oposición entre el valor simbólico de las huacas *locales* versus el creciente valor inmobiliario de los terrenos ocupados por ellas, generó el ambiente idóneo para los epígonos del *neoperuano*. En estas coordenadas, tan bien descritas por Dora Mayer para el Oncenio, ha permanecido buena parte de la arqueología, la arquitectura y el urbanismo peruanos. Sin negar las saludables coincidencias actuales entre

94 La carta de Luisa Paz Soldán en "Waka de San Isidro, Waka B" y el reporte de Tello, favorable a la destrucción de una de las huacas, en "Informe del Dr. Tello sobre la Waka San Isidro B, Junio 1943", ambas en Paquete 2, Folder 2, Cuadernillo 2, Huacas de Lima, Archivo Julio C. Tello, Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

arqueólogos, arquitectos y urbanistas respecto al pasado precolonial andino, en la primera mitad del siglo veinte hubo una divergencia concreta cuando se trataba de las huacas *locales*. En un espacio urbano que velozmente se pobló de patrimonio nacional, los arqueólogos generalmente buscaban mantener el objeto inmueble, las huacas *locales*, mientras que los urbanistas enfatizaban en recuperar sus representaciones simbólicas.

Este distanciamiento está materializado en el mítico conjunto de huacas de la plaza de Armas de Lima, inventado por el arquitecto y urbanista limeño Emilio Harth-terré. Como sabemos, ese cuadrilátero central ha sido el eje simbólico de la *vieja* Lima y de la ciudad *oficial*. Sigue siendo un lugar fundamental para nuestra imagen nacional: es el centro del centro. En enero de 1960, Harth-terré publicó un diagrama donde aparece la plaza de Armas ornada con cinco huacas precoloniales (Harth-terré 1960). **[Figura 48]**

Pese a la ausencia de pruebas, esta ficción fundacional se ha generalizado en los programas educativos y turísticos. Su éxito es perfectamente comprensible. Primero, Harth-terré empleó un método prestigioso, que ayudó a con-

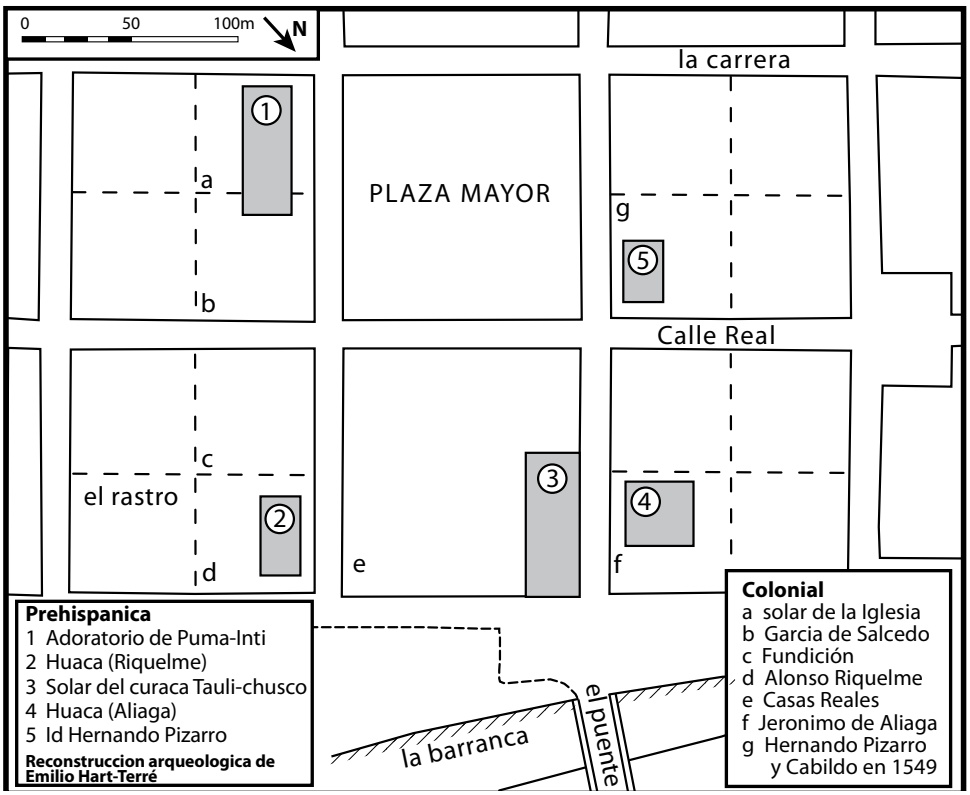


Figura 48. "El asiento arqueológico de la ciudad de Lima. Las cinco huacas de la Plaza de Armas" Harth-terré 1960. Redibujado por Martha Bell.

vertir su proyecto en evidencia, presentó su dibujo como una 'Reconstrucción arqueológica'. Segundo, en una urbe que para muchos visitantes extranjeros es solo una breve escala gris antes de llegar a Machu Picchu, esas huacas ficticias resultan un grato aperitivo precolonial, justo en el punto donde se inician todas las historias oficiales sobre Lima. Tercero, en un contexto donde las huacas *locales* se extinguen velozmente, nada mejor que recurrir a un paliativo simbólico que las coloca en pleno corazón de la capital peruana. El centro actual, el colonial y el precolonial resultan unidos en una causa patriótica, sin embargo, el componente más antiguo de este conjunto es falso. La noción de centro precolonial que el diagrama de Harth-terré generó es una proyección al pasado remoto de la arcadia colonial. Augusto Bernardino Leguía habría sabido aplaudir este ardid.[95]

95 El diagrama de Harth-terré es anualmente reproducido por el aniversario de Lima y, en sus versiones recientes, las dimensiones de las huacas se han incrementado (*El Comercio* 19.VIII.1996: D6, 16.I.2000: A2). La arcadia colonial fue definida por Sebastián Salazar Bondy 1964. Las notas sobre la plaza de Armas de Lima, y sus supuestas huacas, pertenecientes a la Colección Harth-terré, Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane no agregan más información que la consignada en el mencionado artículo. Uno de los principales impulsores, y multiplicadores, de este mito desde la década de 1980 fue el arquitecto trujillano Juan Gunther, sin aportar sustento documental alguno. El arqueólogo Miguel Pazos, director de las excavaciones en la plaza de Armas a mediados de la década de 1990, me confirmó que no se encontró ningún vestigio precolonial en ese cuadrilátero, ni un tiesto (com. pers. 6.XII.2012, en el simposio *Lima Subterránea*). Descartada la ficción de Harth-terré, no debemos dejar de lado las evidencias de ocupación precolonial en otros puntos de la *vieja* Lima (Ramón 2005: n.1). Si se quiere buscar algo aproximadamente equivalente a un centro precolonial tardío para el territorio actualmente ocupado por la gran Lima, habría que empezar por la *nueva* Lima.

BIBLIOGRAFÍA[96]

Aguirre, C. 1994. Reseña a Majluf 1994, *Revista Andina* 24:560-561.

Álbum gráfico. 1924. *Álbum gráfico é informativo del Perú y Bolivia*. Lima: Nippi Shimpo.

Alegría, C. y A. Saco. 1942. Japanese Spearhead in the Americas I, *Free World*, Febrero, 81-84.

Alexander, A. 1942. La actual crisis de la edificación y sus proyecciones, *El Arquitecto Peruano* 62, Setiembre.

Alfajeme, A. y M. Valderrama. 1978a. El surgimiento de la discusión de la cuestión agraria y del llamado problema indígena. En Degregori y otros, *Indigenismo, Clases Sociales y Problema nacional*, pp. 53-68. Lima: Ediciones Celats.

_____ 1978b. Viejas y nuevas fracciones dominantes frente al problema indígena**:** 1900-1930. En Degregori y otros, *Indigenismo, Clases Sociales y Problema nacional*, pp. 69-106. Lima: Ediciones Celats.

Anderson, B. 1983. *Imagined communities*. Londres: Verso.

Anónimo. 1937. El Museo Nacional y la Exposición de París, *Revista del Museo Nacional* 6 (2):185-200

Antrobus, P. 1997. *Peruvian Art of the Patria Nueva, 1919-1930*. Tesis doctoral, departamento de historia del arte. Universidad de Essex. 2 vols.

Aquézolo, M. (ed.). 1976. *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul.

Arguedas, J. 1975. Razón de ser del indigenismo en el Perú. En *Formación de una cultura nacional indoamericana*, pp. 189-197. México: Siglo Veintiuno.

Arona, J. 1883. *Diccionario de Peruanismos*. Lima: Imp. de J. Francisco Solís.

Arroyo, C. 1995. *El incaismo peruano. El caso de Augusto Aguirre Morales*. Lima: Mosca Azul.

Bardella, F. 1989. *Un siglo de vida económica en el Perú, 1889-1989*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

96 Los documentos de archivo y los artículos de diarios, semanarios y quincenarios de la primera mitad del siglo veinte (*El Comercio*, *La Crónica*, *El Indio*, *La Prensa*, *Mundial*, *El Sol*, *El Tiempo*, *Variedades*) van citados directamente en el texto. Los artículos de periódicos recientes (*Caretas*, *El Comercio*, *Diario 16*, *El Peruano*, *La República*) van citados de manera semejante. Los artículos de la primera mitad del siglo veinte en revistas de edición mensual sí aparecen en esta bibliografía (*El Arquitecto Peruano*, *Ciudad y Campo y Caminos*). En todos los casos anteriores hay algunas excepciones.

Barra, F. de la. 1963. *Monumentos escultóricos en Lima Metropolitana y Callao y los grandes ausentes*. Lima: Ministerio de Guerra.

Basadre, J. 1970. *Historia de la república*. vol. 13. Lima: Editorial Universitaria.

_____ 1980. *Elecciones y centralismo en el Perú*. Lima: Universidad del Pacífico.

_____ 1983. *Historia de la República del Perú*. 7ª ed. Lima: Editorial Universitaria.

Basurco, S. y L. Avendaño. 1907. Informe emitido por la comisión nombrada por el gobierno para estudiar las condiciones sanitarias de las casas de vecindad. *Boletín del Ministerio de Fomento. Dirección de Salubridad Pública* 3(4-5).

Beals, C. 1934. *Fire on the Andes*. Filadelfia: J. B. Lippincot company.

_____ 1938. *The Coming Struggle for Latin America*. Nueva York: J. B. Lippincott company.

Belaúnde, P. 1994. Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales. En Amaral (ed.), *Arquitectura neo-colonial. América latina, Caribe, Estados Unidos*, pp. 74-94. São Paulo: Memorial da América Latina/Fondo de Cultura Económica.

Białostocki, J. 1973. *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral.

Bonavia, D. 1985. *Mural painting in ancient Peru*. Bloomington: Indiana University Press.

Bowersock, G. 1988. Palestine: Ancient History and Modern Politics. En Said y Hitchens (eds.), *Blaming the victims*, pp. 181-191. Londres: Verso.

Bresson, A. 1886. *Bolivia. Sept années d'explorations, de voyages et de séjours dans l'Amérique Australe*. París: Challamell Ainé.

Bromley, J. 1964. La nomenclatura urbana de Lima del año 1861, *Boletín Municipal* 1722-3: 87-94.

Bromley, J. y J. Barbagelata.1945. *Evolución urbana de Lima*. Lima: Editorial Lumen.

Bromley, R. 1958. El distrito de la Victoria, *Boletín Municipal* 1653: 21-25

Bryce, J. 1916. *South America. Observations and Impressions*. Nueva York: The Macmillan Co.

Burga, M. y A. Flores Galindo. 1991. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay Perú.

Burucúa, J. y F. Campagne. 1994. Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur. En Annino y Guerra (eds.), *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, pp. 433-474. México: Fondo de Cultura Económica.

Cárdenas, C. 1988. Dora Mayer de Zulen: apuntes para un estudio de su vida y obra, *Perú Indígena* 27:141-163.

Castelnau, F. 1851. *Histoire du Voyage*. En *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para : exécutée par ordre du gouvernement Français pendant les années 1843 à 1847*. París: P. Bertrand. 6 vols.

Castillo, M. del y M. Moscoso. 2002. El "chino" y el "indio": Pedro S. Zulen y Julio C. Tello, una amistad del novecientos a través de su correspondencia, 1914-1922, *Arqueología y Sociedad* 14:165-188.

Castrillón, A. 1973. La escultura monumental, *Copé* 4(11):8-11.

_____ 1991. Escultura monumental y escultura funeraria en Lima. En *Escultura en el Perú*, pp. 325-385. Lima: Banco de Crédito.

Castro-Klarén, S. 2004. The Nation in Ruins: Archaoelogy and the Rise of the Nation. En Castro-Klarén y Chasteen (eds.), *Beyond Imagined Communities*. Reading and writing the nation in nineteenth century Latin America, pp. 161-195. Baltimore: John Hopkins Press.

Ccosi, L. 1948. Maquetas de monumentos arqueológicos, *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2(1): 65-76.

Cederna, A. 1975. *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso.* Bari: Laterza.

Centurión, E. 1939. *El Perú en el mundo*. Bruselas: Établissements Généraux d'Imprimerie.

Cerrón Palomino, R. 1998. Examen de la teoría aimarista de Uhle. En Kaulicke (ed.), *Max Uhle y el Perú Antiguo*, pp.85-120. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Chalhoub, S. 1996. *A cidade e os cortiços.* São Paulo: Companhia das Letras.

Chevalier, F. 1970. Official Indigenismo in Peru in 1920: origins, significance and socioeconomic scope. En Mörner (ed.), *Race and class in Latin America*, pp. 184-196. Nueva York: Columbia University Press.

Cieza, P. [1550] 1984. *La Crónica del Perú, primera parte*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Coello, A. 2013. Los viajes de Colón por tierras limeñas, *Arkinka* 214: 96-101.

Comisión Organizadora [*del Monumento a Manco Capac*].1926. *La independencia del Perú y la colonia japonesa.* Lima: Imp. Eduardo Rávago.

Cook, A. 1994. *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Coronación….. 1922. *La coronación del poeta José santos Chocano*. Lima: Imprenta La Opinión Nacional

Coronado, J. 2009. *The Andes Imagined. Indigenismo, society and modernity.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Dávalos, P. 1908. *Lima en 1907*. Lima: Librería e imprenta Gil.

Dávalos, R. [1875]a 1914. El museo de la señora Centeno. En *Artículos Literarios*, vol. 1, pp. 113-134. Lima: Librería e imprenta Gil.

_____ [1875]b 1915. La colección de antigüedades peruanas del doctor Macedo. En *Artículos Literarios*, vol. 2, pp. 73-87. Lima: Librería e imprenta Gil.

Davies, T. 1971. The Indigenismo of the Peruvian Aprista Party: A Reinterpretation, *Hispanic American Historical Review* 51(4):626-645.

_____ 1973. Indian Integration in Peru, 1820-1948: An Overview, *The Americas* 30(2):184-208.

Denevan, W. 1993. The 1931 Shippee-Johnson Aerial Photography Expedition to Peru, *Geographical Review* 83(3):238-251.

Deustua, J. y J. Rénique. 1984. *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Diez Canseco, J. 1934. *Duque*. Santiago de Chile: Ercilla.

Diez de Medina, L. 1954. *El Libertador en Bolivia*. La Paz: Fuerzas Armadas de la Nación/ Ministerio de Defensa Nacional.

D'Orbigny, A. [1833]2002. *Viaje a la América Meridional*. La Paz: Plural editores. 4 vols.

_____ [1839] 1944. *El hombre americano*. Buenos Aires: Editorial Futuro.

Drinot, P. 2006. Moralidad, moda y sexualidad: el contexto moral de la creación del barrio rojo de Lima. En O'Phelan y Zegarra (eds.), *Mujeres, Familia y Sociedad en la Historia de América Latina, siglos XVIII-XXI,* pp. 333-354. Lima: Instituto Riva Agüero.

Earle, R. 2005. Sobre héroes y tumbas: National symbols in Nineteenth-Century Spanish America, *Hispanic American Historical Review* 85(3):375-416.

_____ 2007. *The return of the native. Indians and myth-making in Spanish Amercia, 1810-1930.* Durham: Duke University Press.

Eguiguren, L. 1945. *El mártir pescador José Silverio Olaya y los pupilos del Real Felipe*. Lima: Torres Aguirre.

Elguera, F. [*Barón de Keef*]. 1926. Una avenida interesante, *Ciudad y Campo y Caminos*, 20:31-32. Agosto.

Espinosa, J. 1855. *Diccionario para el pueblo: republicano democrático, moral, político y filosófico.* Lima: Imprenta del Pueblo.

Estenssoro, J. 2003. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/ Instituto Riva Agüero.

_____ 2005. Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En Majluf (ed.) *Los incas, reyes del Perú*, pp. 93-173. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Favre, H. 2007. *El movimiento indigenista en América Latina*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Lluvia Editores.

Flores Galindo, A. 1987. *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Gänger, S. 2009. *'Estas reliquias son de mis antepasados...' Saber y poder en la historia de la arqueología peruana en el siglo 19*. Ponencia, LASA, Río de Janeiro, Brasil, Junio 1-14. [http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/GangerStefanie.pdf; consultado 3.XII.2013]

García Bryce, J. 1980. La arquitectura en el virreinato y la república. En *Historia del Perú*, vol. 9. Lima: Editorial Mejía Baca.

_____ 1987. Claudio Sahut, *Huaca* 1:63-66.

García Calderón, F. [1913] 1924. *Latin America: its rise and progress*. Londres: Fisher Unwin.

Gardiner, H. 1975. *The Japanese and Perú 1873-1973*. Alburquerque: University of New Mexico Press.

Gerbi, A. 1943. The Japanese in Peru, *Asia and the Americas* 43(1): 43-46

Gilbert, D. 1977. *The Oligarchy and the Old Regimen in Peru*. Tesis doctoral, Escuela de Graduados de la Universidad de Cornell.

Gómez, L. 2013. El paseo de Amancaes (años 1920): la formación de una tradición criolla oficial en Lima. En Aguirre y Panfichi (eds.), *Lima siglo XX: cultura, socialización y cambio*, pp. 173-197. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

González Prada, M. [1905]1976. Nuestras glorificaciones. En *Páginas Libres/Horas de Lucha*, pp. 320-324. Sucre: Biblioteca Ayacucho.

Gunther, J. y G. Lohmann. 1992. *Lima*. Madrid: Mapfre.

Gutiérrez, E. 1922. *El Manco Capac de la arqueolojia peruana. Julio C. Tello (señor de Huarochirí)*. Lima: [s.n].

Gutiérrez, R. 1983. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.

Gutiérrez, R. 2003. El papel de las artes en la construcción de las identidades en Iberoamérica, *Historia Mexicana* 53(2):341-390.

Hamann, J. 2011. *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919-1930*. Tesis doctoral, Espacio público y Regeneración urbana. Universidad de Barcelona. <http://www.johannahamann.com> [consulta: 3.III.2014]

Hamy, E. 1882. Les collections péruviennes du docteur Macedo, *Revue d´Ethnographie* 1:60-71.

Harth-terré, E. 1960. El asiento arqueológico de la ciudad de Lima. Las cinco huacas de la Plaza de Armas, *El Comercio* 18.I.1960, edición de la tarde

_____ 1976. *Formas estéticas*. Lima: Editorial Mejía Baca.

Havenon, G. de. 2009. The Power of the icon: references to the Gateway of the Sun from the 19th century to the present. En Young-Sánchez (ed.), *Tiwanaku. Papers from the 2005 Mayer Center Symposium*, pp.35-48. Denver: Denver Art Museum.

Hoyos, L. 1934. Carta de la provincia de Lima. Indicaciones arqueográficas del Dr. Carlos A. Romero, *Revista del Museo Nacional* 3(3), s.p.

Huapaya, C, 1946. *Cuaderno de notas diarias de los trabajos de reconocimiento que se realiza en la huaca Pan de Azúcar bajo la dirección de J.C. Tello*, Archivo Julio C. Tello, Museo de Arqueología y Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Hutchinson, T. 1873. *Two Years in Peru with exploration of its antiquities*. Londres: Sampson Low, Marston, Low and Searle. 2 vols.

Inwards, R. 1984. *The temple of the Andes*. Londres: Vincent Brooks, Day & son.

Itier, C. 1995-2000. *Teatro quechua en el Cuzco*. Instituto Francés de Estudios Andinos/ Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. 2 vols.

Jochamowitz, A. 1931. *Mi vida profesional*. Lima: Torres Aguirre.

_____ 1939. Espacio Vital, *El Arquitecto Peruano* 23, Junio.

Jochamowitz, A. (ed.). 1930. *Álbum obsequiado al Sr. D. Augusto B. Leguía presidente de la República por el personal directivo del Ministerio de Fomento, mostrando las diversas obras llevadas a cabo de 1919 a 1930*. Lima: Torres Aguirre.

Jochamowitz, L. 1999. *Contradicciones*. Lima: Peisa.

Johnson, G. 1930. *Peru from the air.* Nueva York: American Geographical Society.

Joyce, T. 1912. *South American Archaeology*. Nueva York: G. P. Putnam's sons

Kaeser, M. 2004. *Les lacustres. Archéologie et mythe national.* Lausana: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.

Kantorowicz, E. 1985. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología medieval*. Madrid: Alianza Editorial.

Kapsoli, W. 1984. *Ayllus del Sol. Anarquismo y utopía andina*. Lima: Tarea.

Kidder, M. 1942. *No limits but the sky. The journal of an archaeologist's wife in Peru.* Cambridge: Harvard University Press.

Kolata, A. 1993. *The Tiwanaku. Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge: Blackwell.

Kuenzli, G. 2010. Acting Inca: The Parameters of National Belonging in Early Tewntieth-Century Bolivia, *Hispanic American Historical Review* 90(2): 247-281.

Kuon, E., Gutiérrez, R., Gutiérrez R. y G. Viñuales. 2009. *Cuzco-Buenos Aires : ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Labarthe, P. 1933. *La política de Obras Públicas del Gobierno de Leguía*. Lima: Imp. Americana.

Lafond, G. [1843] 1971 Remembranzas de Guayaquil, Lima y Arica (1822). En *Colección Documental de la Independencia del Perú*, vol. 27, segunda parte, pp. 83-185. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia.

Lamarre, C. y C. Wiener. 1878. *L'Amérique Centrale et Méridionale et L'Exposition de 1878.* París: Librairie Ch. Delagrave.

Laos, C. 1929. *Lima: ciudad de los virreyes, 1928-1929*. Lima: Editorial Perú.

Larco Herrera, R. 1928. La civiltá Yunga, XXII. En *Congreso Internacional de Americanistas*, vol. 1, pp. 564-581. Roma.

Larco Herrera, R. 1947. *Memorias.* Lima: Empresa editora Rímac.

Lauer, M. 1992. *Andes Imaginarios. Discursos del indigenismo 2.* Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas/SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Leguía, A. 1929. *Patria Nueva. Colección de discursos pronunciados por el Presidente de la República....durante el año 1928*, vol. 5. Lima: Cahuide.

Les Merveilles de l'exposition de 1878. 1878. París: Librairie illustrée/Librairie M. Dreyfous.

Lima en la mano. Nombres de calles, girones, distritos y cuarteles. [s.f] Lima: Editores M.E. Terrones & Co.

Loayza, F. 1926. *Manko Kapa (el fundador del imperio de los inkas fue japonés)*. Pará: Typ. da Livraria Guillet.

_____ 1944. *Cahuide no existió.* Lima: [s.n.].

_____ 1948. *Chinos llegaron antes que Colón*. Lima: [s.n.]

López, Y. 2004. *El Cusco, paqarina moderna : cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/ Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Lothrop, S. 1948. J. C. Tello 1880-1947, *American Antiquity* 14(1):50-56.

Lorente, S. [1855] 1967. *Pensamientos sobre el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____1866. *Historia del Perú compendiada, para el uso de los colegios y de las personas ilustradas*. Lima: Aubet & Loiseau.

Loza, C. 2008. Una "fiera de piedra" Tiwanaku, fallido símbolo de la nación boliviana, *Estudios Atacameños* 36: 93-115.

Ludeña, W. 2003. Piqueras urbanista en el Perú o la invención de la tradición. En Wuffarden (ed.), *Manuel Piqueras Cotolí (1885- 1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, pp. 195-242. Lima: Museo de Arte.

_____ 2004. *Lima historia y urbanismo*. Lima: Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento/Universidad Nacional de Ingeniería.

Lyon, P. 1985. Reseña de Hyslop 1985, *Science* 228: 1420-1421.

Macera, P. 1977. Reflexiones a propósito de la polémica del indigenismo, *Apuntes* 6:75-81.

Majluf, N. 1994. *Escultura y espacio público, Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

_____ 1997. "Ce n'est pas le Pérou," or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855, *Critical Inquiry* 23(4):868-893.

_____ 2005. De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781–1900. En Majluf (ed.) *Los Incas, reyes del Perú*, pp. 253-319. Lima: Banco de Crédito del Perú.

_____ 2006. Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825. En Mujica (ed.), *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, pp. 203-241. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Majluf, N. y L. Wuffarden. (eds.) 1999. *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte.

Manco Ayllón, I. 1881. *Manco-Capac: sus sucesores en el imperio y sus descendientes en las diversas líneas*. Huánuco: Imprenta oficial.

Mariátegui, J. [1928]1955. *Siete ensayos de la realidad peruana*. Lima: Minerva.

_____ 1994. *Mariátegui total*. Lima: Minerva. 2 vols.

Martucelli, E. 2000. *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

_____ 2006a. Buscando una huaca. Utopía andina, arquitectura y espacios públicos en el Perú. Primera mitad del siglo XX, *Ur[b]es* 3:203-232.

_____ 2006b. Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú, *Apuntes* 19(2): 256-273

Matos, J. 1977. *Las barriadas de Lima 1957*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mayer, D. 1932. *El Oncenio de Leguía*. Callao: Tip. Peña.

Means, P. 1922. Reseña de Tello 1921, *Man* 22:190-191.

Mejía, T. 1948. Apuntes biográficos sobre el Dr. Julio C. Tello, *Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología* 2(1):35-49.

_____ 1965. *Julio C. Tello*. Lima: Universitaria.

Mejía, V. 2013. *Prefiguración de la Plaza San Martín y su monumento (1889-1921).* Tesis de maestría. Lima: Maestría en Historia del Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Memoria 1923. *Memoria que el Ministro de Justicia, Culto, Instrucción y Beneficencia.*. 1922. Tomo 2. Lima: Imprenta Americana.

Méndez, C. 1993. *Incas sí, indios no : apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Middendorf, E. [1895] Perú. *Observaciones y estudios del País*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 3 vols.

Milllones, I. 2006. El mariscal Cáceres: ¿un héroe militar o popular? Reflexiones sobre un héroe patrio peruano, *Iconos* 26: 47-57.

Mitchell, T. 2002. *Rule of Experts. Egypt, Techno-Politics, Modernity.* Berkeley: University of California Press.

Mitre, B. [1879] 1954. *Las ruinas de Tiahuanaco*. Buenos Aires: Hachette.

Molinié, A. 2004. The resurrection of the Inca: the role of Indian representations in the invention of the Peruvian nation, *History and Anthropology* 15(3): 233-250.

Monsiváis C. 2000. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

Montero, C. 1938. El espacio libre, *El Arquitecto Peruano* 13, Agosto.

Monteverde, R. 2011. Un monumento público para el General José de San Martín: proyectos estatales (Lima 1822-1921), *Arkinka* 189:92-101.

Morales, C. 1940. Claudio Sahut y su obra, *El Arquitecto Peruano* 37, Agosto.

Morris, E., Brownrigg, L, Bourque, S. y H. Dobyns. 1968. *Coming down the mountain: the social worlds of Mayopampa.* New York: Cornell University.

Mozans, H. 1911. *Along the Andes and down the Amazon.* Nueva York: Appleton and Company.

Muere un sabio peruano. 1947. Película en blanco y negro. *Biblioteca Virtual, Biblioteca Nacional de Perú* <http://bvirtual.bnp.gob.pe/bnp/faces/video.xhtml>; [consulta: 1.II.2014].

Negociacion Risso Ltda S.A. 1926. *Prospecto sobre la venta de terrenos*. Lima: Tip. R. Varese.

Novoa, P. (ed.). 1999. *Arqueología del Valle de Lima. Cuadernos de Investigación del Archivo Tello 1.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Otero, G. (comp.) 1943. *Tihuanacu*. Buenos Aires: Emecé editores.

Parker, D. 1998.Civilizing the City of Kings: Hygiene and Housing in Lima, Peru. En Pinneo y Baer (eds.), *Cities of Hope, People, Protests, and Progress in Urbanizing Latin America, 1870-1930*, pp.153-178. Colorado: Westview Press.

Patterson, T. 1989. Political economy and a discourse called "Peruvian Archaeology", *Culture and History* 4: 35-64.

Phillips, R. 2007. *"Pre-columbian revival": Defining and exploring a U.S. Architectural Styles, 1910-1940*. Tesis doctoral. Facultad de Historia del Arte. City University of New York.

Pike, F. 1967. *The Modern History of Peru*. Nueva York: Frederick. A. Praeger.

_____ 1986. *The Politics of the miraculous in Peru. Haya de la Torre and the spiritualist tradition*. Lincoln: University of Nebraska.

Piqueras, M. [1927]. El Pabellón Peruano en la exposición Ibero-Americana. Una interesante charla con el arquitecto autor del proyecto… *El Liberal* 4.IX. [Reproducido en Wuffarden (ed.) 2003:253-254].

_____ [1930]. Las bellas artes y arquitectura peruanas, *El Perú* [Reproducido en *Huaca* 3:61-62, 1992].

Polo, J. 1900. *La Piedra de Chavín*. Lima: Librería e Imprenta San Pedro.

Poole, D. 1997. *Vision, race, and modernity. A visual economy of the Andean image world.* Princenton: Princenton University Press.

Porras, R. (comp.) [1935] 2010. *Pequeña Antología de Lima*. Lima: El Comercio.

_____ 1963. *Fuentes Históricas Peruanas*. Lima: Instituto Porras Barrenechea.

Portal, I. 1906. *Morir por la patria*. 2ª ed. Lima: La Industria.

_____ 1923. *Morir por la patria*. 5ª ed. Lima: Imprenta del Estado.

Portella, J. 1903. *La higiene de las casas de vecindad. Necesidad de construir casas higiénicas para obreros.* Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Portocarrero, F. 1986. El imperio Prado (1890-1970) ¿Oligarquía o burguesía nacional?, *Apuntes* 19: 121-146.

Quijada, M. 1996. Los "incas arios": historia, lengua y raza en la construcción nacional hispanoamericana del siglo XIX, *Histórica* 20(2): 24-69.

Quiñones, L. 2007. *El Perú en la vitrina. El progreso material a través de las exposiciones (1851-1893)*. Lima: Proyecto Historia Universidad Nacional de Ingeniería.

Rama, A. 2001. *Diario 1974-1983*. Montevideo: Trilce.

Ramón, G. 1997. Con la patria en las paredes. La regularización de la nomenclatura urbana de Lima (1861), *Contracorriente. Revista de Historia* 1: 85-99

_____ 1998. En los arrabales de las civilización. La otra ciudad según los higienistas, *Allpanchis* XXX: 81-112.

_____ 1999. *La muralla y los callejones. Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX*. Lima: Sidea/Promperú.

_____ 2005. La plaza, las plazas y las plazuelas: usos del espacio público. En Gutiérrez (ed.) *Lima en el siglo XVI,* pp. 103-132. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/ Instituto Riva Agüero.

_____ 2006. El guión de la cirugía urbana: Lima, 1850-1940. En Valenzuela (ed.), *Historias urbanas. Homenaje a Armando de Ramón*, pp.263-290, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

_____ 2009. Reseña de "The Life and Writings of Julio C. Tello. America's First Indigenous Archaeologist" Burger (ed.), *Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes Andines* 38(3):952-957.

_____ 2013. El inca indica Huatica. En Aguirre y Panfichi (eds.) *Lima siglo XX. Cultura, socialización y cambio*, pp. 222-256. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ramos, H. *Ms. Estilo, nación y patrimonio. La remodelación neocolonial de la plaza de Armas de Lima, 1939-1952*. Tesis de maestría. Lima: Maestría en Historia del Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ravines, R. (ed.). 1985. *Inventario de Monumentos Arqueológicos del Perú. Lima Metropolitana (Primera Aproximación)*. Lima: Instituto Nacional de Cultura/ Municipalidad Metropolitana de Lima.

Rengifo, D. 2005. *El poder y la función ideológica del teatro durante el leguiísmo: El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920*. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Renique, J. 2004. *La batalla por Puno. Conflicto agrario y nación en los Andes peruanos.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos/SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Rey de Castro, J. [1883]1995. *Recuerdos del tiempo heroico*. Caracas: Comisión Nacional del Bicentenario del Gran Mariscal Sucre.

Reynoso, O. 1966 *En Octubre no hay milagros*. Lima: Wuaman Puma.

Rípodas, D. 1993. Pasado incaico y pensamiento político rioplatense, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 30:227-258.

Riva Agüero, J. [1917]1966. Sobre el Monumento de Manco Capac. En *Obras completas*, vol. 5, pp. 43-53. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú [Originalmente en *Variedades*, 1. XII].

_____1966. *Obras completas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 6 vols.

Rivero, M. y J. Tschudi. 1851. *Antigüedades Peruanas*. Viena: Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.

Riviale, P. 2000. *Los viajeros franceses en busca del Perú antiguo (1821-1914)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rodríguez, L. 1980. El estilo neocolonial en la arquitectura peruana. En Matos (ed.), III *Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina*, vol. 5, pp. 879-892. Lima: Lasontay.

Rodríguez Pastor, H. 2007. Lo japonés en polkas criollas de antaño, *Descubra Nikkei*, Octubre <http://www.discovernikkei.org/pt/journal/2007/10/9/2424/> [consultado 1.II.2014].

Rosas, E. 1995. *La provincia de Huarochirí en la historia: coloniaje e independencia: vida y obra del prócer Ignacio Quispe Ninavilca y del sabio Dr. Julio C. Tello*. Lima : [s.n.]

Salazar Bondy, S. 1964. *Lima la horrible*. México: Era.

Schwyzer, P. 2007. *Archaeologies of English Renaissance Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Severin, K. 1944. The japanese inca of Peru, *Travel* 82 (4):4-9, 31.

Sivirichi, A. 1930. *Prehistoria peruana*. Lima: Editora 'La Recoleta'.

Skidmore, T. y P. Smith. 1997. *Modern Latin America*. Nueva York: Oxford University Press.

Smith, A. [1995] 1999. Gastronomy or geology? The role of nationalism in the reconstruction of nations. En *Myths and Memories of the Nation*, pp. 163-186. Oxford: Oxford University Press.

_____ 2001. Authenticity, Antiquity and Archaeology, *Nations and Nationalism* 7(4): 441-449.

_____ 2009. *Ethno-symbolism and Nationalism. A cultural approach*. Londres: Routledge.

Soux, M. 2007. Los discursos de Castelli y la sublevación indígena de 1810-1811. En Mc Evoy y Stuven (eds.), *La república peregrina. Hombres de armas y letras en América del Sur, 1800-1884*, pp. 223-245. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/ Instituto Francés de Estudios Andinos.

Squier, E. 1877 *Peru. Incidents of travel and exploration in the land of the Incas*, Nueva York: Harper & Brothers.

Stewart, W. y H. Peterson. 1942. *Builders of Latin America*. Nueva York: Harper & Brothers.

Strode, H. [1937] 1941. *South by Thunderbird*. Nueva York: Random House.

Stübel, A. y M. Uhle. 1892. *Die Ruinenstaätte von Tiahuanaco im Hochlande des alten Peru: eine kulturgeschichtliche Studie auf Grund selbstaändiger Aufnahmen*. Breslau: Wiskott.

Tamayo, J. (ed.). 1981. *El pensamiento indigenista*. Lima: Campodónico/ Mosca Azul.

Tauro, A. 1945. *Biobibliografía de E. Harth-Terré, arquitecto*. Lima: Torres Aguirre.

Tello, J. 1921. *Introducción a la historia antigua del Perú*. Lima: Euforión.

_____ [1936] 1973. Prólogo, *Del Ayllu al Cooperativismo socialista*, H. Castro Pozo. Lima: Peisa.

_____ [1939] 1942. Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas andinas. En *XVII Congreso Internacional de Americanistas*, vol. 1, pp. 589-720. Lima..

Tello, J. y T. Mejía. 1967. *Historias de los museos nacionales del Perú 1822-1946*. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología/Instituto y Museo de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos [Número especial de *Arqueológicas* 10].

Tenebaum, B. 1994. Streetwise History: The Paseo de la Reforma and the Profirian state, 1876-1910. En Beezley, Martin y French (eds.), *Rituals of rule, rituals of resistance. Public celebrations and popular culture in Mexico*, pp.127-150. Delaware: Scholarly Resource Books.

Thorp, R. y J. Bertram. 1985. *Perú: 1890-1977. Crecimiento y política en una economía abierta*. Lima: Mosca Azul.

Thurner, M. 2003. Peruvian genealogies of the history and nation. En Guerrero y Thurner (eds). *After Spanish Rule*, pp. 141-175. Durham:Duke Univeristy Press.

Tizón, R. 1939. Errores monumentales, *El Arquitecto Peruano* 24, Julio.

Torero, A. 2002. *Lenguas de los Andes*. Lima: Editorial Horizonte.

Uhle, M. 1902. Types of Culture in Peru, *American Anthropologist* 4(4):753-759.

_____ 1910. Über die Frühkulturen in der Umgebung von Lima. En *Actes du XVIe Congrès. International des Américanistes*, vol. 2, pp. 347-370. Viena: A. Hartleben Verlag.

Unánue, H. 1791. Idea general de los monumentos del Antiguo Perú é introducción a su estudio, *Mercurio Peruano* 1:201-208.

Urbano, H. 1997. La tradición andina o el recuerdo del futuro. En Urbano (ed.), *Tradición y modernidad en los Andes*, pp. VII-L. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Valcárcel, L. 1927. *Tempestad en los Andes*. Lima: Minerva.

_____ 1959. Discurso inaugural de la semana de arqueología peruana… . En *Antiguo Perú: espacio y tiempo*, pp. 11-13 . Lima: Editorial Mejía Baca.

_____ 1981. *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Valenzuela, M. 1985. Historia de Calca Antiguo, *Anthropologica* 3(3): XCI-CIII

Vargas, J. [1853] 1982. *Diario de un comandante de la independencia*. México: Siglo XXI.

Vargas Llosa, M. 1993. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral.

Vargas Ugarte, R. 1971. *Documentos inéditos sobre la campaña de la independencia del Perú (1810-1824)*. Lima: Milla Batres.

Vega-Centeno, R. 2005. Cerro Blanco y Punkurí en la arqueología peruana. En *Arqueología del valle de Nepeña. Excavaciones en Cerro Blanco y Punkuri, Cuadernos de Investigación del Archivo Tello*, 4:11-18. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Velarde, H. 1941. El signo escalonado en las puertas monolíticas pre-incaicas, *El Arquitecto Peruano* 47, Junio.

Vélez, L. 1924. ¿Existió la escritura entre los yungas? En *XXI Congreso Internacional de Americanistas*, vol. 1, pp. 87-88. La Haya.

Vértiz, R. y E. Telenta. 1994. *Pedro Ruiz Gallo: una vida consagrada al servicio del Perú*. Lima: Concejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Villamón, J. 1998. El academicismo y la arquitectura neocolonial, neoinca y neoperuana, *Arquitextos* 8:51-56.

Villanueva, H. 1958. La idea de los incas como factor favorable a la independencia, *Revista Universitaria* 47: 137-158.

Villegas, F. 2010. La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional, *Revista del Museo Nacional* 50:211-245.

Weems, J. 2012. "Wings over the Andes": Aerial Photography and the Dematerialization of Archaeology circa 1931. En Pillsbury (ed.) *Past Presented. Archaeological Illustration and the Ancient Americas,* pp. 319-353. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Wiesse, C. 1926. *Historia del Perú prehispánico. Dedicada a los colegios de segunda enseñanza y escuelas especiales*. Lima: Librería Francesa Científica y Casa Editorial Rosay.

Wise, D. 1980. A Peruvian indigenista forum of the 1920s: José Carlos Mariátegui's *Amauta, Ideologies and Literature* 3(13):70-104.

_____ 1983. Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos en los años 20, *Iberoamericana* 122:159-169.

_____ 1989. La Sierra (Lima,1927-1930). "La Voz de los Hombres del Ande", *Fenix* 34/35:70-105.

Wright, M. 1908. *The old and the new Peru*. Filadelfia: George Barrie & Sons.

Wuffarden, L. (ed.) 2003. *Manuel Piqueras Cotolí (1885- 1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú.* Lima: Museo de Arte.

Yllia, M. 2011. Quimera de piedra: nación, discursos y museo en la celebración del centenario de la República (1924), *Yllapa* 8: 115-134.

Yvert et Tellier. 1937. *Catalogue de Timbres-Poste*. 41ª ed. París: Yvert et Tellier/ Champion.

Zegarra, J. 1958a. *Trabajos de restauración limpieza y rescate de especímenes arqueológicos en la H.P.A. o Huallamarca. Dirigida por : dr. Jiménez Borja. Diario de: (….) Del 14 de marzo al 23 de junio 1958.* Tomo 1. Biblioteca del Museo de Sitio Puruchuco, Lima.

_____ 1958b. *Trabajos de restauración limpieza y rescate de especímenes arqueológicos en la H.P.A. o Huallamarca. Dirigida por Jiménez Borja. Diario de : (…..) Del 24 de junio al 16 de octubre 1958.* Tomo 2. Biblioteca del Museo de Sitio de Puruchuco, Lima.

AGRADECIMIENTOS

A Sara Joffré, María Eugenia Yllia, Rodolfo Monteverde, Alex Loayza, Kristel Best, Carlos Aguirre, Alan Durston, Nicanor Domínguez y Antonio Coello por haber comentado diversas versiones y diversas secciones de este trabajo. Espero haber hecho justicia a sus observaciones. Hace un par de años, Carlos Aguirre me invitó a escribir el artículo que desembocó en este texto. La investigación inicial fue posible gracias a Anita Tavera y María Eugenia Yllia. La serie de seminarios sobre monumentos y espacios públicos que pudimos organizar en los últimos años con Antonio Coello, Alex Loayza, Iván Millones y Rodolfo Monteverde me sirvió para aprender y repensar muchos de los temas aquí incluidos. Los recorridos extensivos e intensivos por la ciudad intramuros y extramuros con Pablo Herrera, Inti Minaya, Johnny Zas Friz, Iván Millones, Antonio Coello y Alex Loayza han sido cruciales para sustentar mi perspectiva. Candy Sueyoshi, Ruth Phillips, María Eugenia Yllia, Rodolfo Monteverde, Alan Durston, Joaquín Narváez, Richard Chuhue, Martha Bell, Fred Rohner, Henry Tantaleán y Lizardo Tavera me proporcionaron valiosos datos y referencias. La inolvidable beca Richard E. Greenleaf, obtenida con el apoyo de Carlos Aguirre y Alfonso Castrillón, me permitió investigar en la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane. En ese magnífico espacio pude trabajar plácidamente gracias a la hospitalidad y eficiencia de Hortensia Calvo, Verónica Sánchez, Rachel Robinson y María Dolores Espinoza. Gracias a Harry Persaud, Sovati Smith, Jonathan King y Corinne Stritter que me ayudaron en los archivos y colecciones del Museo Británico. El sistema de bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y, especialmente, sus trabajadores han sido claves para realizar esta investigación, agradezco ahora la siempre amable atención de Antonio Cajas y Raúl Flores. Gracias a Carlos del Águila, ex-director del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde se ubica el gran Archivo Tello, y a Víctor Paredes por su alegre y erudito auxilio. A Luis Felipe Villacorta y Teresa Verástegui, ex-directores del Museo de Puruchuco, que me permitieron trabajar con los cuadernos de campo de Jorge Zegarra. En el Archivo Histórico Riva Agüero a Ada Arrieta y Martha Solano. A Sandro Covarrubias en la Biblioteca y Archivo de la Municipalidad de Lima. Anita Tavera me invitó a presentar mi trabajo en un seminario en el Museo Metropolitano de Lima, que me permitió atar algunos cabos, enriquecerme con las preguntas del público, y volver a conversar con Mario Advíncula, quien hizo posible que este proyecto editorial saliera adelante. A Martha Bell por la cartografía y el redibujado de las imágenes. A Juan Roel por la diagramación y Arturo Higa por el arte de la carátula. A Antonio Coello de Sequilao y a la dirección de cultura de la Municipalidad de Lima, dirigida por Pedro Pablo Alayza, por haber hecho posible esta edición.